





المختار من نقد ت. س. إليوت

اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد

تصدير: جابر عصفور

الجزء الثاني

المشروع القومي للترجمة

135



mohamed khatab

المشروع القومى للترجمة

المختـــار

من نقد ت . س . إليوت

(الجزء الثانى)

اختيار وترجمة وتقديم

ماهر شفيق فريد

تصدير

جابر عصفور



٢٠٠٠

هذه ترجمة مختارات من نقد ت . س . إليوت

من عدة كتب ومجلات وصحف

SELECTED CRITICISM

BY

T. S. ELIOT

فهرس

كتب

كتب أو كتيبات أو مقالات

أو محاضرات نشرت منفصلة

كتابات أسهم بها إليوت فى كتب من تأليف أو تحرير أو ترجمة غيره

مقدمات بقلم إليوت لكتب من تأليف آخرين

متفرقات

كتابات وأقوال لإليوت في مناسبات مختلفة
ورد بعضها في كتب أو مقالات عنه
أو في مقابلات معه

مقدمات إليوت لمسرحياته
ولنص فيلم «جريمة قتل فى الكاتدرائية»

مختارات من رسائل إليوت

(١٩١٨ - ١٩٦٤)

مختارات من كتاب

« فى الشعر والشعراء »

(١٩٥٧)

إلى ڤاليري

فهرس

تصدير

(١٩٥٦)

إن جميع المقالات التي يشتمل عليها هذا الكتاب ، باستثناء مقالة واحدة[1] تلي في التاريخ تلك التي أدرجتها في كتابي «مقالات مختارة» . وقد كتبت أغلبها في السنوات الست عشرة الأخيرة . لقد كان كتابي «مقالات مختارة» مجموعة متفرقة . أما هذا الكتاب - كما يدل عنوانه - فمقصور على مقالات تعنى بالشعراء أو بالشعر .

والمجموعة الحالية تختلف عن كتابي «**مقالات مختارة**» من جهة أخرى . فإن مقالة واحدة من ذلك الكتاب - هي مقالتي عن تشارلز وبلي - قد كتبت لتلقى على جمهور ، أما بقية المقالات فقد كتبت كلها للنشر في دوريات . ومن بين الست عشرة مقالة التي يتكون منها هذا الكتاب كانت عشر مقالات موجهة أصلا إلى جمهور . أما المقالة الحادية عشرة - وهي عن فرجيل - فكانت حديثا إذاعيا . وفي نشري هذه الأحاديث الآن لم أحاول أن أحيلها إلى ما كانت خليقة أن تكون عليه لو أنها صممت أصلا للعين بدلا من الأذن . كذلك لم أقم بأي تغييرات تتعدى حذف ملاحظاتي التمهيدية على «**الشعر والدراما**» ، وكذلك بعض الملاحظات التمهيدية واللطائف العارضة التي لما كان المراد بها أن تغوي السامع فقد لا تعدو أن تضايق القارئ. كذلك لم يبد لي أن من الصواب ، عند إعدادي للنشر في مجلد واحد مقالات كتبت في فترات مختلفة وفي مناسبات متنوعة ، إما أن أزيل قطعا تكرر تقريرات تقدمت بها في موضع آخر ، أو أن أحاول حجب التقريرات غير المتسقة ، والتوفيق بين المتعارضات . فكل محاضرة (هنا) تطابق ، أساساً ، ما كانت عليه عند تاريخ إلقائها أو نشرها لأول مرة .

وثمة بعض مقالات أو أحاديث كان تاريخها أو مادتها يؤهلانها للإدراج في هذا الكتاب ، ولكني استبعدتها ، حين أعدت قراءتها ، بعد مرور فترة من الزمان ، باعتبارها ليست جيدة بما فيه الكفاية . وقد وددت لو كنت وجدت أن محاضرتين لي ، ألقيتا في جامعة إدنبره ، قبل الحرب ، عن «**تطور شعر شكسبير**» ، جديرتان بأن تدرجا في هذا الكتاب ، حيث أن ما كنت أحاول أن أقوله فيهما ما زال يلوح لي جديرا أن يقال . غير

(١) هي المقالة عن سيرجون ديفيز ، وقد نشرت في «ملحق التايمز الأدبي» عام ١٩٢٦ . وكان المسترجون هيوارد هو الذي استنقذها من النسيان ، وأوصى بنشرها في هذا الكتاب .

أن هاتين المحاضرتين لاحتا لي رديئتي الصياغة ، وبحاجة إلى تنقيح كامل – وهي مهمة ينبغي تأجيلها إلى تاريخ ، في المستقبل ، غير معلوم . على أنه مما يقلل من أسفي على عدم إدراجهما ، على أية حال ، أني جردت هاتين المحاضرتين من واحدة من أفضل القطع الموجودة فيهما – وهي تحليل للمشهد الأول من مسرحية «**هملت**» – وأدمجتها في حديث آخر لي عن «**الشعر والدراما**» . وهكذا فإني إذ سرقت من إحدى المحاضرات في سبيل محاضرة أخرى ، أذيل الآن محاضرة «**الشعر والدراما**» بمقتطف آخر وجيز من نفس المحاضرة التي ألقيت في إدنبره ، وهذا المقتطف هو الملحوظة عن مشهد الشرفة في مسرحية «**روميو وجولييت**» .

وإقراراتي بالشكر تبدو في صورة هوامش المقالات . غير أنها لا تنقل ذكرى عرفاني بالحفاوة التي لقيتها في عدة مدن في جلاسجو وسوانسي ومينيابوليس وبانجور (شمال ويلز) ودبلن . وإن ديون شكري لأكبر عددا من أن تخصص : غير أنه لما كانت مقالتي «**جوته حكيما**» قد ألقيت بمناسبة تسلمي جائزة جوته الهنزية ، فإني أود أن أعبر عن تقديري لضيافة الستيفتونج ف. ف. س (وهي المؤسسة التي تمنح الجائزة) ولرئيس الجامعة وعمدة ومجلس شيوخ مدينة هامبورج .

ت . س . إ

أكتوبر ١٩٥٦

١ - فى الشعر

من "موسيقى الشعر(*)

(١٩٤٢)

إن للشاعر ، حين يتحدث أو يكتب عن الشعر ، مؤهلات فريدة وحدوداً فريدة ، ولو أننا سلمنا بهذه الأخيرة ، فسيكون بمقدورنا أن نتذوق الأولى على نحو أفضل – وهو تحذير أوصى به الشعراء أنفسهم ، كما أوصى به قراء ما يقولونه عن الشعر . وأنا لا أستطيع قط أن أعيد قراءة أى من كتاباتى النثرية دون أن أشعر بارتباك حاد . فأنا أنكص عن المهمة وعلى ذلك فقد أغفل أن أضع فى حسبانى جميع المزاعم التى ألزمت نفسى بها فى حين أو آخر . بل أنى قد أكرر – فى كثير من الأحيان – ما قلته من قبل ، وقد أناقض نفسى كثيراً .

* * *

وليس معنى هذا القول بأنى أعتبر الدراسة التحليلية للأوزان والأشكال المجردة التى تغدو بالغة الاختلاف حين يتناولها الشعراء المختلفون مضيعة للوقت تماما . غاية الأمر أن دراستك لعلم التشريح لن تعلمك كيف تجعل دجاجة تبيض . ولست أوصى بأى طريقة أخرى للبدء فى دراسة الشعر اليونانى واللاتينى غير مساعدة قواعد التفعيل التى وضعها النحويون بعد أن كتب أغلب الشعر ، غير أنه لو أمكننا إحياء هاتين اللغتين بما يكفى لأن نتمكن من الحديث بهما وسماعهما ، كما كان كتابهما يفعلون ، فسيغدو بمقدورنا ألا نأبه للقواعد .

* * *

إن دراسة القصائد ، لا دراسة الشعر ، هى وحدها القادرة على تدريب آذاننا . وليست القواعد ، ولا المحاكاة المتعمدة لأحد الأساليب ، هى التى تعلمنا كيف نكتب.

(*) من محاضرة و. ب. كر التذكارية الثالثة . ألقيت بجامعة جلاسجو فى ١٩٤٢ ونشرتها مطبعة جامعة جلاسجو فى ذلك العام نفسه .

فنحن نتعلم من طريق المحاكاة يقينا ، ولكنها محاكاة أعمق غورا مما يحققه تحليل الأسلوب . وعندما كنا نحاكى شللى لم يكن مبعث ذلك رغبتنا فى الكتابة على نحو ما كتب قدر ما كان مبعثه أن شللى غزا نفس المراهق ، وهذا هو ما جعل طريقة شللى - فى ذلك الوقت - الطريقة الوحيدة للكتابة .

ولا ريب في أن ممارسة فن النظم باللغة الإنجليزية قد تأثرت بالمعرفة بقواعد العروض . وإنه لمن شأن الدارس التاريخى أن يحدد تأثير اللاتينية فى المبتكرين ويات وسرى .

* * *

غير أن ثمة قانونا للطبيعة أقوى من تلك التيارات المتفاوتة أو المؤثرات الآتية من الخارج أو الماضى ألا وهو القانون القائل بأن الشعر لا ينبغى أن يبتعد أكثر مما ينبغي عن اللغة اليومية المألوفة التى نستخدمها ونسمعها . فسواء كان الشعر قائما على النبر أو القطع ، مقفى أو بلا قافية ، شكليا أو حرا ، فإنه لا يمكنه أن يفقد اتصاله بلغة الاتصال العادى المتغيرة .

وقد يلوح من الغريب أننى ، حين أجهر بأنى أتحدث عن «موسيقى» الشعر ، أعلق مثل هذه الأهمية على المحادثة . ولكنى خليق بأن أذكركم ، أولا ، بأن موسيقى الشعر ليست شيئا يمكن أن يوجد منفصلا عن معناه وإلا لأمكن أن يكون لدينا شعر ذو جمال موسيقى عظيم ولكن بلا معنى . ولا أعرف أنى التقيت قط بمثل هذا الشعر . والاستثناءات الواضحة لا تعدو أن تنم على اختلاف فى الدرجة فهناك قصائد تحركنا موسيقاها ونأخذ معناها على أنه قضية مسلم بها ، كما أن هناك قصائد نلقى فيها بانتباهنا إلى المعنى ، وتحركنا موسيقاها دون أن نلاحظ ذلك . خذ مثالا من الواضح أنه مثال متطرف - شعر اللامعنى الذى نظمه إدوارد لير . إن لا معناه ليس خواء معنى ، وإنما هو محاكاة ساخرة للمعنى ، وهذا هو معناه .

* * *

من الشائع أن نلاحظ أن معنى القصيدة قد يند تماما عن الشرح . ولكن ليس من الشائع بمثل هذه الدرجة أن نلاحظ أن معنى القصيدة قد يكون شيئا أكبر من هدف مؤلفها وشيئا بعيدا عن أصولها . وقد كان من أكثر الشعراء المحدثين غموضاً الكاتب الفرنسى ستفان مالارميه الذى يقول عنه الفرنسيون ، أحيانا ، إن لغته باللغة التفرد إلى الحد الذى لا يستطيع معه أن يفهمها غير أجنبى . وقد نشر المرحوم روجر فراى ، وصديقه شارل مورون ، ترجمة إنجليزية مزودة بملاحظات لفك ألغاز معانى قصائده .

وحينما أعرف أن سوناته صعبة له قد أوحى بها رؤية تصوير على السقف منعكسا على قمة مائدة ، أو رؤية النور منعكسا من الرغوة التى تعلو كوبا من الجعة ، فإن كل ما أستطيع أن أقوله هو أن هذا قد يكون نشوءا جنينيا سليما ولكنه ليس المعنى . إننا إذا حركتنا قصيدة فإنها تكون قد عنت شيئا - ربما يكون شيئا مهما بالنسبة لنا . أما إذا لم تحركنا فإنها تكون ، شعريا ، بلا معنى . ويمكن أن يحركنا بعمق الاستماع إلى تلاوة قصيدة بلغة لا نفهم منها كلمة واحدة ، غير إنه إذا قيل لنا عند ذلك أن القصيدة لغو بلا معنى فسنعتبر أننا ضللنا - وأن هذه لم تكن قصيدة ، وإنما كانت مجرد محاكاة للموسيقى الآلاتية . وإذا كنا نعنى أن جزءا من المعنى هو فقط الذى يمكن نقله من طريق الشرح فذلك يرجع إلى أن الشاعر مشغول بحدود الوعى التى تقصر الكلمات عن مجاوزتها ، وإن كانت المعانى ما تزال موجودة . قد تلوح القصيدة وكأنها أشياء بالغة الاختلاف للقراء المختلفين ، وقد تكون هذه المعانى جميعها مختلفة عما كان المؤلف يخال أنه يعنيه . فنجد على سبيل المثال أن المؤلف ربما كان عاكفا على كتابة خبرة شخصية فريدة ، ينظر إليها منفصلة تماما عن أى شىء خارجها . ومع ذلك فقد تغدو القصيدة فى نظر القارئ ، تعبيرا عن موقف عام ، بالإضافة إلى كونها تعبيرا عن خبرة شخصية خاصة به . إن تفسير القارئ قد يختلف عن تأثير المؤلف ومع ذلك يجىء معادلا له فى الصحة . بل إنه قد يكون أفضل فربما كان فى القصيدة أكثر مما يعيه صاحبها . وقد تكون التفسيرات المختلفة جميعها صياغات جزئية لشىء واحد ، وتكون ألوان الإبهام راجعة إلى الحقيقة الماثلة فى أن القصيدة تعبر عن أكثر ، لا عن أقل ، مما يستطيع الكلام العادى توصيله .

وهكذا فإنه على حين يحاول الشعر أن ينقل شيئا يجاوز ما يمكن لإيقاعات النثر أن تنقله يظل ، رغم ذلك ، شخصا يتحدث إلى شخص آخر . ويصدق هذا بنفس الدرجة ، إذا أنت غنيته ، لأن الغناء إنما هو طريقة أخرى للحديث . وليست الصلة المباشرة بين الشعر والمحادثة بالأمر الذى نستطيع أن نضع له قوانين دقيقة فكل ثورة فى الشعر معرضة لأن تكون ، أو هى أحيانا تعلن عن كونها ، عودة إلى الكلام الشائع . تلك هى الثورة التى أعلنها ورد زورث فى مقدماته ، وقد كان مصيبا . غير أن نفس الثورة قد قام بها ، قبل ذلك بقرن ، أولدهام ووالر ودنام ودريدن ، وقد آن الأوان للقيام بهذه الثورة نفسها بعد ذلك بقرن . إن أتباع الثورة يطورون المعجم الشعرى الجديد فى اتجاه أو آخر ، وهم يطورونه أو يبلغون به مرحلة الكمال . وفى عين الوقت تستمر اللغة المنطوقة فى التغير ، ويغدو المعجم الشعرى أمرا عفا عليه الزمان . وربما كنا لا ندرك مدى الطبيعية التى لابد أن كلام دريدن كان يلوح بها عليه لأكثر معاصريه

حساسية . بديهى إنه ما من شعر يطابق تماما الكلام الذى يتحدثه الشاعر ويسمعه . غير أن صلته بكلام عصره ينبغى أن تمكن السامع أو القارئ من أن يقول : «إنى قد كنت خليقا بأن أتحدث على هذا النحو ، لو أنى إستطعت أن أتحدث شعرا» . وهذا هو السبب فى أن خير شعر معاصر يستطيع أن يمنحنا شعورا بالانفعال وحسا بالوفاء مختلفين عن أى عاطفة يثيرها حتى شعر أعظم منه بكثير ينتمى إلى عصر ماض .

وعلى ذلك فإن موسيقى الشعر ينبغى أن تكون موسيقى كامنة فى الكلام الشائع لعصره . ومعنى هذا أيضا أنها ينبغى أن تكون كامنة فى الكلام الشائع فى مكان الشاعر . وليس من هدفى هنا أن أقدح فى شيوع الإنجليزية المتعارف عليها أو إنجليزية محطة الإذاعة البريطانية . ذلك أننا إذا صرنا جميعا نتحدث بنفس الطريقة لما عاد هناك معنى لكوننا لا نكتب بنفس الطريقة . غير إنه إلى أن يجيء ذلك الوقت – وآمل أن يتأخر طويلا – فإن مهمة الشاعر هى أن يستخدم الكلام الذى يجده من حوله ، والذى يعرفه أكثر من غيره . وسأظل دائما أتذكر الانطباع الذى خلفته فى قراءة و . ب . ييتس للشعر بصوت مرتفع . لقد كان استماعك إليه وهو يقرأ أعماله يجعلك تدرك كم أن طريقة الأيرلنديين فى الكلام لازمة لإبراز نواحى جمال الشعر الأيرلندى ، وكان الاستماع إلى ييتس وهو يقرأ وليم بليك خبرة من نوع مختلف ، تبعث على الدهشة أكثر مما تبعث على الرضاء . بديهى أننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على أن يعيد حرفيا إخراج المصطلح التحدثى لنفسه ولأسرته وأصدقائه ومقاطعته : ولكن ما يجده فى هذه الأشياء هو المادة التى يتعين عليه أن يصنع منها شعره . ينبغى عليه ، كما هو الشأن مع المثال ، أن يكون مخلصا للمادة التى يعمل بها ، فمن أصوات سمعها يتعين عليه أن يصنع لحنيته وتوافقه النغمى .

وإنه ليكون من الخطأ ، على أية حال ، أن نفترض أن كل شعر ينبغى أن يكون لحنيا ، أو أن اللحنية أكثر من عنصر من العناصر المكونة لموسيقى الكلمات . فبعض الشعر قد أريد به أن يغنى . وأغلب الشعر فى العصر الحديث قد أريد به أن ينطق – وثمة أشياء أخرى يتحدث عنها إلى جانب طنين النحل الذى لا حصر له أو أنين الحمائم بين أشجار الدردار القائمة منذ الأزل . فللتنافر ، بل والنشاز ، مكانهما ، تماما كما نجد فى أى قصيدة على بعض الطول أنه ينبغى أن تكون ثمة نقلات بين القطع ذات الحدة الأكبر والقطع ذات الحدة الأقل ، لكى تخلق إيقاع الانفعال المتذبذب الذى هو أساسى للبناء الموسيقى للمجموع . وستكون القطع ذات الحدة الأقل ، من

حيث علاقتها بالمستوى الذى تعمل عليه القصيدة بأكملها ، نثرية – بحيث يمكن القول ، بالمعنى الذى يتضمنه ذلك السياق ، إنه ما من شاعر يستطيع أن يكتب قصيدة ذات امتلاء ، إلا أن يكون أستاذا للنثرى[1] .

إن ما يهم – باختصار – إنما هو القصيدة الكاملة . ولئن لم يكن بالقصيدة الكاملة حاجة إلى أن تكون – وكثيرا ما لا ينبغى أن تكون – لحنية كلها فإن هذا يستتبع أن القصيدة ليست مصنوعة من «كلمات جميلة» فحسب . وإنى لأشك فيما إذا كانت أى كلمة ، من زاوية الصوت ، وحده ، أكثر أو أقل جمالا من أى كلمة أخرى – فى نطاق لغتها ، لأن السؤال عما إذا لم تكن بعض اللغات أكثر جمالا من غيرها إنما هو قضية مختلفة تماما . فالكلمات القبيحة هى الكلمات غير الملائمة لصحبة التى تجد نفسها فيها . هناك كلمات قبيحة لأنها خام أو لأنها قد تقادم عليها العهد . وهناك كلمات قبيحة بسبب أجنبيتها أو سوء تربيتها (ككلمة تليفزيون Television مثلا) : ولكنى لا أعتقد أن أى كلمة توطدت مكانتها فى لغتها جميلة أو قبيحة ، ذلك أن موسيقى الكلمة إنما تقع – إذا جاز لى أن أقول ذلك – عند نقطة تقاطع : فهى تنبع من علاقتها أولا بالكلمات التى تسبقها وتليها مباشرة ، ومن علاقتها غير المحددة ببقية السياق ، كما تنبع من علاقة أخرى هى علاقة معناها المباشر فى ذلك السياق بكل المعانى الأخرى التى كانت لها فى سياقات أخرى ، وبكل ثروتها – الكبيرة أو الصغيرة – من التداعيات . من الواضح أنه ليست جميع الكلمات بالتى تستوى فى الثراء ونفوذ الأقرباء . وإنه لجزء من مهمة الشاعر أن يوزع الأغنى على الأفقر فى المواضع الصحيحة . ونحن لا نستطيع أن نثقل القصيدة ، أكثر مما ينبغى ، بالأمر الأول . ففى لحظات معينة فقط يمكن جعل الكلمة توحى بكل تاريخ اللغة والحضارة . هذه «الإلماعية» ليست بدعة أو تطرفا مقصورا على نمط خاص من الشعر وإنما هى إلماعية كامنة فى طبيعة الكلمات ، ومن شأن كل أنواع الشعراء ، سواء بسواء . إن هدفى هنا هو أن أصر على أن «القصيدة الموسيقية» إنما هى قصيدة ذات نموذج موسيقى للصوت ونموذج موسيقى للمعانى الثانوية للكلمات التى تتألف منها ، وأن هذين النموذجين لا ينفصلان ، ومتطابقان . ولئن اعترضت بأن الصوت الخالص ، منفصلا عن المعنى ، هو وحده الذى يمكن أن تطبق عليه كلمة «موسيقى» تطبيقا صحيحا فإن كل ما بوسعى هو أن أعيد زعمى السابق أن صوت القصيدة إنما هو تجريد من القصيدة كمعناها تماما .

* * *

(١) هذه هى العقيدة المكملة لعقيدة البيت أو القطعة التى هى بمثابة «محك الاختبار» عند ماثيو أرنولد . وهذا المحك لعظمة الشاعر هو الطريقة التى يكتب بها مادته الأقل حدة وإن تكن ، بنائيا ، حيوية .

وهذا يفضى بى إلى نقطتى التالية وهى أن مهمة الشاعر تختلف لا حسب تكوينه الشخصى فحسب ، وإنما أيضا حسب الفترة التى يجد نفسه فيها . ففى بعض الفترات تكون مهمته هى أن يستكشف الإمكانات الموسيقية لإحدى المواضعات المقررة ، وصلة مصطلح النظم بمصطلح الكلام . وفى فترات أخرى تكون مهمته هى أن يواكب التغيرات التى تطرأ على الحديث الدارج والتى هى أساسا تغيرات فى الفكر والحساسية . ولهذه الحركة الدائرية أيضا تأثير بالغ القوة فى حكمنا النقدى . ففى عصر كعصرنا ، ظهرت فيه حاجة (سواء كان قد تم إشباعها ، على نحو مرض ، أو لم يتم) لتجديد فى معجم ألفاظ الشعر ، يشبه ذلك الذى أحدثه ورد زورث ، نميل فى أحكامنا على الماضى إلى المبالغة فى أهمية المبتكرين على حساب صيت المنمّين .

وقد قلت ما فيه الكفاية ، فيما أظن ، لأوضح أننى لا أعتقد أن مهمة الشاعر هى فى المحل الأول ودائما أن يحدث ثورة فى اللغة . فليس من المستحسن – حتى إذا كان من الممكن – أن نعيش فى حالة ثورة مستمرة ، لأن التوق إلى الجدة المستمرة فى المعجم اللفظى والعروض ظاهرة غير صحية كالتشبث العنيد بالمصطلح اللفظى لأجدادنا . هناك أوقات للاستكشاف وأوقات لتنمية الأرض المكتسبة . والشاعر الذى بذل أكبر جهد فى سبيل اللغة الإنجليزية هو شكسبير : فقد اضطلع فى حياة واحدة قصيرة – بمهمة شاعرين . وقصارى ما يسعنى أن أقوله هنا ، بإيجاز ، هو أن نمو نظم شكسبير يمكن أن يقسم تقسيما أولياً إلى فترتين . ففى الفترة الأولى كان يكيف شكله ، ببطء ، مع الكلام العامى ، بحيث إنه عندما جاء الوقت الذى كان قد كتب فيه (مسرحية) «أنطونى وكليوباترا» كان قد ابتدع وسيطا يمكن به لأى شىء قد تقوله إحدى الشخصيات المسرحية ، سواء كان عاليا أو دانيا ، «شاعريا» أو «لا شاعرية فيه» ، أن يقال على نحو متسم بالطبيعية والجمال . إن الفترة الأولى – لدى الشاعر الذى بدأ بـ (قصيدة) «ڤينوس وأدونيس» . ولكنه كان قد بدأ فعلا فى (مسرحية) «خاب سعى العشاق» يبصر ما عليه أن يفعله – إنما هى انتقال من الصناعية إلى البساطة ، من التصلب إلى اللدونة . إن مسرحياته الأخيرة تتحرك من البساطة نحو التنميق ذلك أن شكسبير فى مرحلته الأخيرة مشغول بتلك المهمة الأخرى للشاعر – وهى أن يجرب لكى يرى مدى التنميق ومدى التعقد اللذين يمكن أن تكون عليهما الموسيقى دون أن تفقد صلتها بالحديث الدارج كلية ، ودون أن تتوقف شخصياته عن أن تكون كائنات إنسانية . هذا هو شاعر «سيمبلين» و«حكاية الشتاء» ، و«پركليز» و«العاصفة» .

* * *

أما عن «الشعر الحر» فقد عبرت عن رأيي منذ خمسة وعشرين عاما خلت بقولي إنه ما من شعر حر في نظر الإنسان الذي يود أن يؤدي عمله جيدا . وليس ثمة من يعرف أكثر مني أن قدرا كبيرا من النثر الرديء قد كتب تحت اسم الشعر الحر ، رغم أن كون كتابه قد كتبوا نثرا رديئا أو نظما رديئا بأسلوب أو آخر لا يلوح لي أمرا ذا بال . غير أنه لا أحد سوى الشاعر الرديء يستطيع أن يرحب بالشعر الحر على أنه تحرر من الشكل . لقد كان (الشعر الحر) تمردا على شكل ميت وإعدادا لشكل جديد أو لتجديد الشكل القديم ، وكان إصرارا على الوحدة الداخلية الفريدة في كل قصيدة إزاء الوحدة الخارجية النمطية ، إن القصيدة تسبق الشكل ، بمعنى أن الشكل ينمو من محاولة شخص ما أن يقول شيئا ، تماما كما أن نظاما من العروض ليس إلا صياغة للتماثلات في إيقاعات مجموعة متتابعة من الشعراء متأثر بعضهم ببعض .

على الأشكال أن تحطم ويعاد صنعها : ولكني أعتقد أن أي لغة – ما ظلت ذات اللغة – تفرض قوانينها وقيودها الخاصة ، وتسمح برخصها الخاصة ، وتملي إيقاعات كلامها نماذجها الصوتية الخاصة . واللغة تتغير دائما . وإن نموها من حيث المعجم اللفظي ، وبناء الجمل ، والنطق ، والترخيم – بل وتدهورها على المدى الطويل – لما ينبغي أن يقبله الشاعر ويستفيد منه على خير الأنحاء الممكنة . وهو بدوره يملك امتياز أن يساهم في نمو – ويحافظ على نوعية – قدرة اللغة على التعبير عن رقعة واسعة وتدرج حاذق من الشعور والوجدان : فمهمته هي ، في آن واحد ، أن يستجيب للتغير ويجعله شعوريا ، وأن يحارب ضد الانحطاط عن المستويات التي لقنها عن الماضي .

إن الحريات التي قد نستبيحها إنما هي من أجل النظام . أما ما المرحلة التي يجد الشعر المعاصر نفسه عندها الآن فأمر لا بد لي أن أدع الحكم فيه إليكم . وأظن أننا سنتفق على أنه إذا كان عمل العشرين سنة الأخيرة جديرا بأن يصنف أساسا ، فسيصنف باعتباره ينتمي إلى فترة بحث عن مصطلح دارج حديث ملائم . ما زال أمامنا شوط طويل لابتكار وسيط منظوم في المسرح ، وسيط يمكننا من أن نستمع إلى كلام كائنات إنسانية معاصرة ، وتستطيع الشخصيات المسرحية أن تعبر به عن أخلص الشعر دون طنطنة ، وتستطيع أن تنقل به أكثر الرسائل شيوعا دون سخف. غير أنه عندما نصل إلى نقطة يمكن تثبيت المصطلح الشعري عندها فإنه يمكن لفترة من التنميق الموسيقي أن تلي . وإخال أن الشاعر يستطيع أن يكسب الكثير من دراسة الموسيقى . أما مدى المعرفة التكنيكية بالشكل الموسيقي المطلوب فذاك ما لا أدريه ، لأني لا أمتلك هذه المعرفة التكنيكية شخصيا ، ولكني أعتقد أن الخصائص التي تهم فيها الموسيقى الشاعر على أوثق نحو هي الحس بالإيقاع والحس بالبناء . وأظن أنه قد

يكون من المحتمل أن يحاكى الشاعر الأقيسة الموسيقية أكثر مما ينبغى . وقد تكون نتيجة ذلك هى إحداث تأثير متصنع ، ولكنى أعلم أن القصيدة أو القطعة من قصيدة قد تجنح إلى تحقيق ذاتها فى البداية كإيقاع معين وذلك قبل أن تصل إلى مرحلة التعبير عنها بكلمات ، وأن هذا الإيقاع قد يولد الفكرة والصورة . ولست أعتقد أن هذه خبرة مقصورة علىّ . فإن استخدام خيوط مترددة طبيعى فى الشعر مثلما هو طبيعى فى الموسيقى . وهناك إمكانات للنظم الذى يحمل بعض الشبه بنمو خيط من طريق مجموعات مختلفة من الآلات . كما أن هناك إمكانات للنقلات فى القصيدة يمكن مقارنتها بمختلف حركات السيمفونية أو الرباعية . كما أن هناك إمكانات للترتيب الكونترابنطى للمادة . ففى غرفة الكونشرتو ، أكثر مما هو الشأن فى دار الأوبرا ، قد يعجل ببذرة قصيدة . وليس بوسعى أن أقول ما هو أكثر من هذا ، وإنما يجمل بى أن أترك المسألة – عند هذا الحد – لمن تلقوا تعليما موسيقيا . بيد أنى خليق بأن أذكركم مرة أخرى بالمهمتين اللتين يضطلع بهما الشعر ، والاتجاهين اللذين ينبغى أن تسير اللغة فيهما فى أوقات مختلفة : بحيث أنه مهما أوغلت فى التنميق الموسيقى فلا بد لنا من أن نتوقع مجىء وقت يتعين فيه إعادة الشعر ، مرة أخرى ، إلى الكلام . إن نفس المشاكل تثور ، وفى صور جديدة على الدوام . ذلك أن أمام الشعر دائما ، كما قال ف. س. أوليفر عن السياسة ، «مغامرة لا نهاية لها» .

من "ما الشعر الأقل مرتبة"[1]

(١٩٤٤)

لست أنوى أن أتقدم ، فى بداية هذا الحديث أو عند نهايته ، بتعريف لـ «الشعر الأقل مرتبة» . فالخطر فى مثل هذا التعريف هو أنه قد يؤدى بنا إلى أن ننتظر أن نتمكن من أن نقرر إلى الأبد من هم الشعراء «الكبار» والشعراء «الأقل مرتبة» . ولئن حاولنا أن نخرج بقائمتين ، إحداهما بالشعراء الكبار والأخرى بالشعراء الأقل مرتبة ، فى الأدب الإنجليزى ، فسنجد أننا متفقون على شعراء قلائل فى كل قائمة ، ولكن الشعراء الذين سنختلف عليهم سيكونون أكثر عدداً ، وأنه ليس هناك اثنان خليقان بأن يتقدما بنفس القوائم بالضبط : وفى هذه الحالة ما عسى أن تكون فائدة تعريفنا ؟ إن ما إخال إننا نستطيع القيام به ، على أية حال ، هو أن نضع فى اعتبارنا الحقيقة الماثلة فى أننا عندما نتحدث عن أحد الشعراء على أنه «أقل مرتبة» فإننا نعنى أشياء مختلفة فى فترات مختلفة ، وبوسعنا أن نوضح لعقولنا قليلا كنه هذه المعانى المختلفة ، وبذلك نتجنب الخلط وسوء الفهم . من المحقق أننا سوف نستمر فى أن نعنى عدة أشياء مختلفة بهذا الاصطلاح . ولهذا ينبغى علينا – كما هو الشأن مع كلمات أخرى كثيرة – أن نستفيد منه إلى أكبر حد ممكن ، وألا نحاول اعتصار كل شىء إلى تعريف واحد . إن ما يهمنى أن أستبعده هو أى ارتباط انتقاصى يكون عالقا باصطلاح «الشعر الأقل مرتبة» ، وكذلك أن أستبعد الرأى الموحى بأن الشعر الأقل مرتبة أسهل فى القراءة أو أقل جدارة بالقراءة من «الشعر الرئيسى» . إن السؤال هو – ببساطة – ما أنواع الشعر الأقل مرتبة الموجودة ؟ ولماذا يجمل بنا أن نقرأه ؟

إن أكثر المعانى مباشرة هو ، فيما أظن ، أن ننظر فى الأنواع المتعددة من المنتخبات الشعرية : لأن من بين تداعيات اصطلاح «الشعر الأقل مرتبة» ما يجعله يعنى «نوع القصائد التى لا نقرؤها إلا فى كتب المنتخبات» . وإنى لسعيد عرضا بأن أنتهز هذه الفرصة لأقول شيئا عن فوائد كتب المنتخبات ، لأننا إذا فهمنا فوائدها استطعنا أيضا أن نحترس من أخطارها – ذلك أن هناك محبين للشعر يمكن أن ندعوهم مدمنى منتخبات ، وليس بوسعهم أن يقرءوا الشعر فى أى صورة أخرى .

(١) من محاضرة ألقيت على رابطة رجال الأدب فى سوانسى وغرب ويلز بسوانسى فى سبتمبر ١٩٤٤ ثم نشرت فى مجلة «ذاسيوانى رڤيو» (مجلة سيوانى) .

بديهى أن أول قيمة للمنتخبات الشعرية ، كما هو الشأن مع كل شعر ، إنما تكمن فى قدرتها على منح المتعة : ولكنها ، إلى جانب هذا ، ينبغى أن تفى بعدة أغراض .

إن أحد أنواع المنتخبات ، وهى تقف فى باب وحدها ، تلك التى تتكون من قصائد لشعراء شبان ، لم ينشروا بعد دواوين ، أو لم تعرف دواوينهم بعد على نطاق واسع . إن لمثل هذه المجموعات قيمة خاصة لكل من الشعراء والقراء سواء كانت تمثل عمل مجموعة من الشعراء ، مشتركة فى مبادئ معينة ، أو كانت الوحدة الوحيدة التى تجمع بين محتوياتها هى الحقيقة الماثلة فى أن كل شعرائها ينتمون إلى نفس الجيل الأدبى . ذلك أنه من المرغوب فيه عامة للشاعر الشاب أن يمر بعدة مراحل من الشهرة قبل أن يصل إلى النقطة التى يصدر له عندها ديوان صغير خاص به . وهناك ، أولا ، الدوريات ولا أعنى بذلك الدوريات المعروفة ، المتداولة فى البلاد – فإن الميزة الوحيدة ، بالنسبة للشاعر الشاب ، للنشر فى هذه الدوريات هى الجنيه (أو الجنيهات) التى يحتمل أن يتقاضاها عند نشر عمله – وإنما أعنى المجلات الصغيرة المخصصة للشعر المعاصر والتى يشرف عليها محررون شبان . إن هذه المجلات الصغيرة كثيرا ما يلوح أنها لا تتداول إلا بين كتابها ومن يرغبون فى أن يصيروا كتابا بها ، ووضعها مهدد عادة ، فهى تظهر على فترات غير منتظمة ، ووجودها قصير المدى ، ومع ذلك فإن أهميتها الجماعية تفوق كثيرا الغمر الذى تناضل فيه . ففضلا عن القيمة التى قد تكون لها فى إمداد محررى المستقبل الأدبيين بالخبرة – وإن المحررين الأدبيين المجيدين ليلعبون دورا هاما فى أى أدب فى حالة صحية – نجد أنها تتيح للشاعر فرصة رؤية عمله مطبوعا ، ومقارنته بعمل معاصريه الذين يعادلونه ضآلة حظ من الشهرة ، أو المعروفين أكثر منه على نحو طفيف ، وتلقى عناية ونقد من يحتمل أن يتعاطفوا ، أكثر من غيرهم ، مع أسلوبه فى الكتابة . ذلك أن الشاعر ينبغى أن يجد لنفسه مكانا بين سائر الشعراء ، وفى جيله قبل أن يتوسل إلى جمهور أوسع أو أكبر سنا . وبالنسبة لمن يعنون بنشر الشعر فإن هذه المجلات الصغيرة تقدم أيضا وسيلة لجعلهم على معرفة بالمبتدئين ومتابعة تطورهم . ثم نحن نجد أن مجموعة صغيرة من الكتاب الشبان ذات وشائج معينة أو تعاطفات إقليمية بين أعضائها قد تشترك فى إخراج ديوان . وكثيرا ما تربط هذه المجموعات نفسها بصياغة مجموعة من الأصول والقواعد ، لا يتمسك بها أحد فى العادة . ومع الزمن تتفكك الجماعة ويختفى أعضاؤها بينما يطور الأقوى أساليب أشد فردية . غير أن الجماعة ، ومنتخبات الجماعة ، تؤدى هدفا مفيدا : فالشعراء الشبان لا يحصلون عادة على كثير من الاهتمام – ومن المحقق أنهم يكونون أحسن حالا بدون مثل هذا الاهتمام – من جمهرة القراء ، ولكنهم يحتاجون إلى

مناصـرة ونقـد بعـضــهم لبـعض ، وإلى نقـد بضـع أناس آخـرين . وأخـيرا فـإن هناك منتخبات الشعر الجديد الأشد شمولا ، ويفضل أن يكون مصنفوها محررين شبان أكثر حيادا .

* * *

إن ثمة شعراء كثيرين كانوا بلداء بصفة عامة ، ولكن لهم لمعات عارضة .

* * *

ويمكن أن يكون لكتاب المنتخبات فائدة أخرى قد تغفل عنها ، فى سلسلة التفكير التى كنت أتابعـهـا ، وهـى تكمن فى تشويق المقارنة والقـدرة على أن نرى ، فـى مكان وجيز ، خلاصـة لتقدم الشعر . وإذا كان هناك قدر كبير لا سبيل إلى تعلمه إلا بقراءة أحد الشعراء كامـلا ، فإن هناك الكثير الذى يمكن تعلمـه أيضـا من مرورنا بشاعر فى أثر شـاعر . فـأن يمر المرء ذهابا وجيئة بين أحد مواويل الحدود ، وغنائية إليزابيثية ، وقصـيدة غنائية لبليك أوشلى ، ومناجاة لبراوننج ، معناه أن يتمكن من الحصـول على خبرات انفعالية ، فضلا عن موضـوعات للتأمل ، ليس بوسع تركيز الاهتمام على شاعر واحد أن يجلبه . فكما أن المرء فى عشاء حسن الترتيب لا يستمتع بعدد من الأطباق منفصلة ، وإنما باجتماع أشياء طيبة ، كذلك نجد أن الشعر مباهج ينبغى تناولها على هذا النحو نفسه . وإن العديد من القصـائد البالغة الاختلاف ، لمؤلفين مختلفى الأمزجة ومختلفى الأعمار ، حين تقرأ معا ، قد تبرز النكهة الفريدة لكل واحدة منها ، حيث أن كل واحدة تمتلك شيئا تفتقر إليه البقية . ولكى نستمتع بهذه المتعة نحتاج إلى كتاب منتخبات جيد ، ونحتاج أيضاً إلى بعض التدريب على استخدامه .

وأعود الآن إلى الموضوع الذى قد تظنون أنى قد خرجت عنه . على الرغم من أن الشعـراء الأقل مرتبة هم وحدهم الذين يظهرون فى كتب المنتخبات ، فقد ننظر إلى الشعـراء الأقل مرتبة على أنهم الذين لا نقرأهم إلا فى منتخبات . وقد كان علىّ أن أحذر من ذلك . وأنا أؤكد أنه بالنسبة لكل قارئ للشعر ينبغى أن يكون هناك بعض شعراء يهتم شخصياً بأن يقرأ إنتاجهم كاملا غير أننا ، وراء هذه النقطة ، نجد أكثر من نمط واحد من الشعر الثانوى . فهناك بطبيعة الحال شعراء لم يكتبوا سوى قصيدة واحدة جيدة ، أو بضع قصائد قليلة جدا جيدة ، بحيث لا يلوح أن ثمة ما يدعو أحدا إلى أن يمضى إلى ما وراء كتاب المنتخبات . ومن هذا النوع على سبيل المثال كان آرثر أوشونيسى الذى نجد قصيدته التى مطلعها «نحن صانعو الموسيقى» فى أى كتاب منتخبات يتضمن قصائد من أواخر القرن التاسع عشر . وسيندرج تحت هذا النوع

أيضاً بالنسبة لبعض القراء - ولكن ليس لجميع القراء - إرنست داوسون أوجون ديفدسون . بيد أن عدد الشعراء الذين نستطيع أن نقول عنهم : إنه ينطبق على كل القراء أنهم لم يخلفوا لهم سوى قصيدة أو قصيدتين معينتين جديرتين بالقراءة بالغ الضآلة من الناحية الفعلية . فالاحتمالات هى أنه إذا كتب شاعر قصيدة جيدة فسيكون فى بقية عمله شىء جدير بالقراءة وذلك على الأقل بالنسبة لأشخاص قلائل . وإذا أخرجنا هؤلاء القلائل من حسباننا فسنجد أننا فى أكثر الأحيان نفكر فى الشاعر الأقل مرتبة على أنه شاعر لم يكتب سوى قصائد قصيرة . بيد أننا أيضاً قد نتحدث أحيانا عن صذى ولاندور وجمع من الكتاب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر على أنهم شعراء أقل مرتبة أيضا ، رغم أنهم خلفوا قصائد هائلة الحجم . وأظن ، فى يومنا هذا ، أن قلائل - على الأقل بين القراء الأصغر سنا - هم الذين سينظرون إلى دن على أنه شاعر أقل مرتبة ، حتى لو لم يكن قد كتب أهاج تهكمية ورسائل قط ، أو إلى بليك على أنه شاعر أقل مرتبة ، حتى لو لم يكن قد كتب كتبه التنبؤية قط . وهكذا ينبغى أن نعد من بين الشعراء الأقل مرتبة ، بمعنى من المعانى ، بعض شعراء يقوم صيتهم - بوضعه الحالى - على قصائد بالغة الطول ، ومن بين الشعراء الكبار بعض شعراء لم يكتبوا سوى قصائد قصيرة .

قد يلوح ، فى البداية ، أن من الأبسط أن نشير إلى كتاب الملاحم الأقل مرتبة على أنهم شعراء ثانويون ، أو بقسوة أكبر - شعراء **عظماء أخفقوا** . لقد أخفقوا ، يقينا ، بمعنى أنه ما من أحد يقرأ قصائدهم الطويلة الآن . وهم ثانويون بمعنى أننا نحكم على القصائد الطويلة حسب معايير بالغة العلو . نحن لا نشعر أن القصيدة الطويلة جديرة بما يبذل فيها من مجهود إلا أن تكون ، فى بابها ، فى مثل جودة **الملكة الحورية** أو **الفردوس المفقود** أو **المقدمة** أو **دون جوان** أو **هايبريون** ، وسائر القصائد الطويلة التى من الطبقة الأولى . ومع ذلك فقد وجدنا أن بعض هذه القصائد الثانوية جدير بالقراءة فى نظر بعض الناس . ونلاحظ أكثر من ذلك أننا لا نستطيع ببساطة أن نقسم القصائد الطويلة إلى عدد صغير من الآيات ، وعدد كبير من تلك التى لا حاجة بنا إلى أن نأبه لها . وفيما بين قصائد كالتى ذكرتها لتوى ، وعمل أقل مرتبة جدير بالتقدير كقصيدة **نور آسيا** ، ثمة كل صنوف القصائد الطويلة من أنواع مختلفة ، ومن كل درجات الأهمية ، بحيث لا يمكننا أن نقيم أى خط محدد بين ما هو كبير وما هو أقل مرتبة . ماذا عن **الفصول** لتومسون **والمهمة** لكوبر ؟ - هاتان قصيدتان طويلتان قد يقنع المرء - إذا كان اهتمامه منصرفا إلى اتجاهات أخرى - بألا يقرأ منهما سوى مقتطفات ، ولكنى لا أقر بأنهما قصيدتان أقل مرتبة، أو أن أى جزء من أى منهما فى

مثل جودة الكل . وماذا عن قصيدة مسزبراوننج أوروراليى التى لم أقرأها قط ، أو تلك القصيدة الطويلة لجورج إليوت ، التى لا أذكر اسمها ؟

لئن كنا نجد صعوبة فى تقسيم كتاب القصائد الطويلة إلى شعراء كبار وشعراء أقل مرتبة فليس الحسم برأى فى كتاب القصائد القصيرة أيسر من ذلك . ومن الحالات البالغة التشويق جورج هربرت . فنحن جميعا نعرف قلة من قصائده تظهر ، المرة تلو المرة ، فى كتب منتخبات ، ولكننا عند ما نقرأ مجموعة قصائده يدهشنا كم أن كثيرا من القصائد تستوقفنا بأنها فى مثل جودة تلك التى التقينا بها فى كتب المنتخبات . بيد أن المعبد أكبر من أن يكون عددا من القصائد الدينية لمؤلف واحد . وإنما كان – كما يراد بالعنوان أن يتضمن – كتابا مبنيا حسب خطة . وإذ نتعرف على قصائد هربرت بصورة أفضل ، ننتهى إلى أننا نحصل من الكتاب بأكمله على شيء هو أكبر من حصيلة أجزائه . فما يلوح فى البداية سلسلة من الغنائيات الجميلة ، وإن تكن منفصلة ، يكشف عن ذاته باعتباره تأملا دينيا مستمرا ، له إطار ذهنى . ويكشف لنا الكتاب ككل عن الروح التعبدية الأنجليكانية فى النصف الأول من القرن السابع عشر . والأكثر من ذلك هو أننا ننتهى إلى فهم هربرت بصورة أفضل ، ونشعر بأننا أثبنا عن المجهود الذى بذلناه إذا عرفنا شيئا عن الكتاب اللاهوتيين فى عصره ، و إذا عرفنا شيئا عن الكتاب المتصوفين الإنجليز فى القرن الرابع عشر ، وإذا عرفنا شيئا عن شعراء آخرين معينين من معاصريه – دن وڤون وتراهيرن ، وانتهينا إلى أن ندرك شيئا مشتركاً بينهم فى أصلهم وخلفيتهم الوازية. وأخيرا فإننا نتعلم شيئا عن هربرت بأن نقارن التعبد الإنجليكانى النموذجى الذى يعبر عنه بالشعور الدينى الأكثر أوربية ورومانية لمعاصره رتشارد كراشو . وهكذا فإنى شخصيا ، فى النهاية ، لا أستطيع أن أقر بأن هربرت يمكن أن يدعى شاعرا «أقل مرتبة» : لأنى حين أفكر فيه لا أتذكر قصائد قليلة مفضلة ، وإنما أتذكر عمله بأكمله .

والآن فلتقارن هربرت بشاعرين آخرين ، أحدهما أكبر منه قليلا ، والآخر من الجيل السابق ، ولكنهما ، كلاهما ، كاتبان للغنائيات بالغا التبريز . إننا من قصائد روبرت هريك ، وهو أيضا قس أنجليكانى ولكنه رجل ذو مزاج بالغ الاختلاف ، نحصل أيضا على شعور بشخصية موحدة ، وننتهى إلى أن نعرف هذه الشخصية بصورة أفضل إذا قرأنا كل قصائده . وعندما ننتهى من قراءة كل قصائده نستمتع بصورة أكبر بتلك التى نميل إليها أكثر من غيرها . ولكن أولا ليس ثمة غرض واع مستمر فى قصائد هريك فهو أقرب إلى أن يكون رجلا طبيعيا ، عديم الوعى بذاته ، على نحو صرف ، يكتب قصائد حين يشعر بميل إلى ذلك . وثانيا فإن الشخصية المعبر عنها

فيها أقل مجاوزة للمألوف . والحق أن عاديتها الأمينة هي التي تمنح البهجة . ونسبيا فإننا نحصل من قصيدة واحدة من قصائده على قدر أكبر منه ، عما هو الشأن مع قصيدة واحدة من قصائد هربرت . ومع ذلك فإن في الكل شيئا ما أكثر مما في الأجزاء . وبعد ذلك انظر إلى توماس كامپيون كاتب الأغاني الإليزابيثي . إني خليق أن أقول إنه ، في نطاق حدوده ، ما كان في الشعر الإنجليزي بأكمله صانع أبرع من كامپيون . وأنا أقر بأنه لكي نفهم قصائده فهما كاملا ثمة بعض أشياء يخلق بالمرء أن يعرفها : فقد كان كامپيون موسيقيا ، وكان يكتب أغانيه لتغنى . ونحن نتذوق قصائده بصورة أفضل إذا كان لنا بعض معرفة بالموسيقى التيودورية والآلات التي كانت تكتب لها ، ونميل إليها بصورة أكبر إذا كنا نميل إلى هذه الموسيقى ، ولا نريد فقط أن نقرأها وإنما أن نسمع بعضها يغنى ، ويغنى على موسيقى كامپيون . ولكننا لا نحتاج بهذه الدرجة إلى أن نعرف أياً من الأشياء التي تعيننا في حالة جورج هربرت على فهمه بصورة أفضل ، والاستمتاع به بدرجة أكبر . ولا حاجة بنا إلى أن نشغل أنفسنا بما كان يظنه ، أو بالكتب التي قرأها ، أو بخلفيته العرقية ، أو شخصيته . إن كل ما نحتاجه هو المهاد الإليزابيثية. وما نحصل عليه ، عندما نتقدم من قصائده التي نقرؤها في كتب المنتخبات إلى قراءة مجموعته الكاملة ، إنما هو متعة متكررة ، والاستمتاع بنواحي جمال جديدة وتنويعات تكنيكية جديدة ، ولكن ليس مثل ذلك الانطباع الكلي . ونحن لا نستطيع في حالته أن نقول إن الكل أكبر من حصيلة أجزائه .

ولست أقول إنه حتى هذا الاختبار – الذي لابد لكل امرئ ، في أي حالة ، من أن يطبقه بنفسه بنتائج متنوعة – عما إذا كان الكل أكبر من حصيلة أجزائه هو – في ذاته – معيار مرض للتفرقة بين شاعر كبير وآخر أقل مرتبة . فليس ثمة ما هو بهذه البساطة : ورغم أننا لا نشعر ، بعد قراءة كامپيون ، بأننا نعرف الرجل كامپيون كما نشعر بعد قراءة هريك ، فإنه لأسباب أخرى ، هي كونه صانعا مرموقا أكثر بكثير ، أراني شخصيا أعد كامپيون شاعرا أهم من هريك ، وإن يكن دون هربرت كثيرا . فكل ما أكدته هو أن العمل المكون من عدد من القصائد القصيرة ، وحتى من قصائد هي – إذا أخذت مفردة – قد تلوح أقرب إلى خفة المحمل ، قد يكون – إذا كانت له وحدة نموذج كامن تحته – معادلا لقصيدة طويلة من الطبقة الأولى ، في إقرار حق المؤلف أن يكون شاعرا «كبيرا» بديهي أن ذلك الحق قد توطده قصيدة واحدة طويلة، وعندما تكون تلك القصيدة الطويلة جيدة بما فيه الكفاية ، وعندما يكون لها – في نطاق ذاتها – الوحدة والتنوع الملائمان ، لا نحتاج إلى أن نعرف – أو إذا عرفنا لا نحتاج إلى أن نقدر عاليا – سائر أعمال الشاعر . وأنا شخصيا خليق بأن أعد صامويل چونسون

شاعرا كبيرا ، وذلك بشهادة «غرور الأماني الإنسانية» وحدها وكذلك جولد سميث بشهادة «القرية المهجورة» وحدها .

ويلوح ، عند هذا الحد ، أننا وصلنا إلى نتيجة مؤقتة مؤداها أنه مهما يكن من شأن الشاعر الأقل مرتبة ، فإن الشاعر الكبير إنما هو شاعر يجمل بنا أن نقرأ كل إنتاجه لكي نتذوق على أكمل وجه أي جزء منه . ولكننا قد عد لنا بعض الشيء من هذا الزعم المسرف بإدراجنا فيه أي شاعر لا يكون قد كتب سوى قصيدة واحدة طويلة تشتمل على ما فيه الكفاية من التنوع في إطار الوحدة .

* * *

إن قلائل جدا من الناس هم الذين يريدون أن يخصصوا الكثير من الوقت لقصائد شلي الطويلة الباكرة «ثورة الإسلام» و«الملكة ماب» ، رغم أن الهوامش التي ذيلت بها هذه الأخيرة جديرة يقينا بالقراءة . بحيث يتعين علينا أن نقول إن الشاعر الكبير إنما هو شاعر ينبغي أن نقرأ قدرا كبيرا من شعره ، وإن لم يكن من الضروري دائما أن نقرأه كله ، وإلى جانب السؤال : «من هم الشعراء الجديرون بأن تقرأ أعمالهم كاملة ؟» ، ينبغي علينا أيضا أن نسأل : «من هم الشعراء الجديرون ، في نظري ، بأن أقرأ أعمالهم كاملة ؟ «فالسؤال الأول يتضمن إنه يجمل بنا دائما أن نحاول تحسين ذوقنا . والسؤال الثاني أنه يجمل بنا أن نكون صادقين مع أذواقنا .

إن أغلبية الشعراء الأضأل قامة على أية حال - ممن بقيت لهم أي شهرة أساسا - إنما هم شعراء يجمل بكل قارئ للشعر أن يعرف عنهم شيئا ، ولكن قلائل منهم هم الذين سينتهي أي قارئ فرد إلى أن يعرفهم جيدا . إن البعض يتوسلون إلينا لأن فيهم ملاءمة فريدة لنا من حيث الشخصية ، والبعض بفضل مادتهم ، والبعض الآخر بفضل خاصة معينة من الفطنة أو الشجن مثلا . ونحن عندما نتحدث عن الشعر بمعناه الأوسع معرضون لأن لا نفكر إلا في الانفعال الأشد حدة أو العبارة الأكثر سحرية : ومع ذلك فإن في الشعر نوافذ كثيرة ، ليست بالسحرية، ولا تنفتح على زبد البحار الخطرة ، وهي مع ذلك نوافذ طيبة . وأنا أظن أن جورج كراب كان شاعرا بالغ الجودة ، ولكنك لا تمضي إليه باحثا عن السحر . إنك إذا كنت تميل إلى الوصف الواقعي لحياة القرية في سفوك ، منذ مائة وعشرين عاما مضت ، في نظم كتابته من الجودة إلى الحد الذي يقنعك بأنه ما كان ليمكن كتابة نفس الشيء نثرا ، فستميل إلى كراب . إن كراب شاعر ينبغي أن يقرأ بمقادير كبيرة ، إن انبغت قراءته أساسا ، بحيث أنك إذا وجدته مملا ، فحسبك أن تلقي نظرة وتمر . غير أنه يجدر بك أن تعلم بوجوده لأنه قد يكون من النوع الذي يعجبك، وكذلك لأن من شأن ذلك أن يعلمك شيئا عمن يميلون إليه .

إن أهم النقاط التى حاولت توضيحها حتى الآن هى ، فيما إخال ، كما يلى : إن الاختلاف بين الشعراء الكبار والشعراء الأقل مرتبة لا صلة له بما إذا كانوا قد نظموا قصائد طويلة ، أو قصائد قصيرة فقط - رغم أن أكثر الشعراء عظمة ، وهم قليلون من حيث العدد ، قد كان لديهم جميعا شىء يريدون أن يقولوه ، ولا سبيل لقوله إلا فى قصيدة طويلة . فالاختلاف الهام هو ما إذا كانت المعرفة بالكل أو على الأقل بجزء بالغ الضخامة من عمل الشاعر من شأنها أن تزيد من استمتاع المرء - لأنها تزيد من فهمه - بأى من قصائده . ويتضمن هذا وجود وحدة ذات دلالة فى عمله بأكمله وليس بوسع المرء أن يصوغ هذا الفهم المتزايد بأكمله فى كلمات : فأنا لا أستطيع أن أذكر على وجه الدقة السبب فى أننى إخال أننى أفهم قصيدة «كومس» وأستمتع بها على نحو أفضل لأنى قرأت «الفردوس المفقود» ، أو أننى أفهم «الفردوس المفقود» وأستمتع بها على نحو أفضل ، لأنى قرأت «شمشون فى نزاله» . ولكنى على اقتناع بأن هذا هو ما حدث . ولست أستطيع دائما أن أعرف السبب فى أنه عندما أعرف شخصا فى عدد من المواقف المختلفة وألاحظ سلوكه فى مجموعة متنوعة من الظروف ، أشعر بأنى صرت أفهم ، على نحو أفضل ، سلوكه أو تصرفه فى مناسبة معينة ، غير أننا نعتقد أن ذلك الشخص (يمثل) وحدة ، مهما يكن من افتقار سلوكه إلى الاتساق ، وأن المعرفة به عبر رقعة من الزمن (خليقة أن) تجعله أقرب إلى الفهم . وأخيرا فقد تحفظت فى هذه التفرقة الموضوعية بين الشعراء الكبار والشعراء الأقل مرتبة بأن رددتها إلى القارئ المعين . إذ ربما لم يكن لأى شاعر عظيم نفس الدلالة بالنسبة لاثنين من القراء ، مهما كانا متفقين على تبريزه ، والأكثر احتمالا ، إذن ، ألا يكون لنموذج الشعر الإنجليزى نفس الشكل ، تماما ، فى نظر اثنين . بحيث أنه لدى قارئين يستويان فى الكفاية قد يكون شاعر معين ذا أهمية كبرى فى نظر أحدهما ، وأهمية ثانوية فى نظر الآخر .

وثمة فكرة ختامية أود أن أتقدم بها عندما نصل إلى مرحلة النظر فى الشعر المعاصر . إننا أحيانا ما نجد النقاد يزعمون ، فى ثقة ، عند تعرفهم لأول مرة على عمل شاعر جديد ، أن هذا شعر «كبير» أو : «أقل مرتبة» وإذا تغاضينا عن إمكانية أن يكون ما يمدحه الناقد أو يحله فى مكانه ليس شعرا على الإطلاق (لأن بوسع المرء أحيانا أن يقول : لو أن هذا كان شعرا ، لكان شعرا كبيرا ، ولكنه ليس شعرا) فلست أظن أنه من المستحسن أن يحزم المرء أمره بهذه السرعة . إن أقصى ما أجرؤ على أن ألزم نفسى به فى صدد عمل أى شاعر حى ، حينما ألتقى بهذا العمل لأول مرة ، هو ما إذا كان شعرا صادقا ، أو ما لم يكن . هل لدى هذا الشاعر شىء يقوله ، شىء

مختلف قليلا عما قاله أي إنسان قبله ؟ أو تراه قد وجد لا طريقة مختلفة لقوله فحسب ، وإنما أيضا **الطريقة** المختلفة لقوله والتي تعبر عن الاختلاف فيما يقوله ؟ وحتى عندما ألزم نفسي إلى هذا المدى ، فإني أعلم أني قد أكون مغامرا بالرجم بالظنون . فأنا قد أكون متأثرا بما **يحاول** أن يقوله ، ومغفلا للحقيقة الماثلة في أنه لم يجد الطريقة الجديدة لقوله .

* * *

والحق إنه يوجد في عصرنا جمهور كبير للشعر المعاصر ، وربما كان ثمة حب استطلاع وتوقع يحفان بالشعر المعاصر ، أكثر مما كان الشأن في جيل مضى . هناك ، من ناحية ، خطر تنمية جمهور من القراء لا يعرف شيئا عن أي شاعر قبل جيرارد مانلي هوپكنز مثلا ، ولا تكون لديه الخلفية اللازمة للتذوق النقدي . وهناك أيضا خطر أن ينتظر الناس فلا يقرأون شاعرا إلى أن تتوطد سمعته بين معاصريه ، وقلق من هم في العملية بيننا من أنه بعد أن يوطد جيل آخر مكانة شعرائه ، فلن يعود أحد يقرءونا ، نحن الذين ما زلنا معاصرين . والخطر الذي يتهدد القارئ مزدوج : ألا يحصل قط على أي شيء جديد **تماما** ، وألا يعود قط إلى قراءة ما يظل دائما جديدا .

وعلى ذلك فإن ثمة تناسبا ينبغي مراعاته بين قراءتنا للشعر القديم والشعر الحديث . وأنا لا أثق بذوق أي شخص لم يقرأ أي شعر معاصر ، كما أني – يقينا – لا أثق بذوق أي شخص لم يقرأ سوى الشعر المعاصر . ولكننا نجد أن أناسا كثيرين تفوتهم متعة وفائدة اكتشاف الأمور بأنفسهم . فأنت عندما تقرأ شعرا **جديدا** ، شعرا لشاعر لم يشتهر اسمه بعد ، شاعر لم يفطن إليه النقاد بعد ، إنما تمارس ، أو ينبغي أن تمارس ، ذوقك **الخاص** . فليس هناك ما يمكنك أن تستهدي به غير ذلك . وليست المشكلة ، كما يلوح لكثير من القراء ، هي محاولة أن تجعل نفسك تميل إلى شيء لا تميل إليه ، وإنما المشكلة هي أن تترك حساسيتك حرة ، تقوم برد فعلها على نحو طبيعي وأنا شخصيا أجد هذا من الصعوبة بمكان : لأنك عندما تقرأ شاعرا جديدا وأنت ترمي ، عمدا ، إلى اتخاذ قرار بشأنه ، فقد يتدخل هذا الغرض ويحجب عنك وعيك بما تشعر به . وإنه لمن الصعب أن نطرح هذين السؤالين في وقت واحد : «أهذا شعر جيد ، سواء كنت أميل إليه أو لم أكن ؟» و«هل أنا أميل إلى هذا ؟» . وكثيرا ما وجدت أن خير اختبار هو أن تتردد في ذهني عبارة أو صورة أو بيت من قصيدة جديدة دون أن أقصد استدعاءها .

من "ما الأثر الكلاسى؟ (*)

(١٩٤٤)

إن الموضوع الذى أتناوله هو ببساطة هذا السؤال : «ما الأثر الكلاسى» ؟ . وليس هذا بالسؤال الجديد . فهناك ، على سبيل المثال ، مقالة مشهورة لسانت بوف تحمل هذا العنوان . ولكن ملائمة طرح هذا السؤال ، وفرجيل - بصفة خاصة - فى أذهاننا ، واضحة : فإن التعريف الذى نتوصل إليه ، مهما يكن من شأنه ، لا يمكن أن يكون تعريفا يستبعد فرجيل من نطاقه - بل أننا نستطيع أن نقول ، ونحن واثقون ، إنه ينبغى أن يكون تعريفا يعتمد عليه اعتمادا صريحا .

* * *

غير أنى أريد أن أعّرف نوعا من الفن واحدا وليس من شأنى أن يكون بصفة مطلقة ومن كل النواحى أفضل أو أردأ من نوع آخر . وسأعدد بعض الصفات التى أتوقع من الأثر الكلاسى أن يبين عنها ، غير أنى لا أقول إنه إذا أريد لأحد الآداب أن يكون أدبا عظيما فينبغى أن ينتج كاتبا أو فترة بعينها تتجلى فيها كل هذه الصفات .

* * *

إن مسرحيات كريستوفر مارلو تكشف عن نضج أعظم فى الذهن والأسلوب مما تكشف عنه المسرحيات التى كتبها شكسبير وهو فى نفس السن ومن الشائق أن نرجم بالظنون عما إذا كان مارلو ، لو أنه عاش الفترة التى عاشها شكسبير ، خليقا بأن يستمر بنفس السرعة . وأنا أشك فى ذلك . لأننا نلاحظ أن بعض الأذهان تنضج أكثر من بعض . ونلاحظ أن تلك التى تنضج فى وقت بالغ التبكير لا تتطور دائما إلى مدى بعيد . وأنا أثير هذه النقطة كتذكرة ، أولا ، بأن قيمة النضج تعتمد على قيمة ما ينضج ، وكتذكرة ، ثانيا ، بأنه يجمل بنا أن نعرف متى نكون معنيين بنضج كتاب أفراد ومتى نكون معنيين بالنضج النسبى لفترات أدبية . إن الكاتب الذى أوتى ، بصفته الفردية ، عقلا أنضج قد يكون منتميا إلى فترة أقل نضجا من فترة كاتب سواه ، فيكون عمله - من هذه الناحية - أقل نضجا . إن نضج الأدب انعكاس لنضج المجتمع الذى ينتج فيه .

(*) من خطبة الرئاسة فى جمعية فرجيل عام ١٩٤٤ . وقد نشرته دار فيبر أند فيبر عام ١٩٤٥ .

والكاتب الفرد – شكسبير أو فرجيل بصفة خاصة – يستطيع أن يقوم بالكثير من أجل تنمية لغته . بيد أنه لا يستطيع أن يبلغ بتلك اللغة مرحلة النضج إلا أن يكون عمل أسلافه قد أعدها للمسته الأخيرة . وعلى ذلك فإن للأدب الناضج تاريخا من ورائه ، تاريخا ليس مجرد سجل إخبارى أو تراكم لمخطوطات وكتابات من هذا النوع أو ذاك ، وإنما هو تقدم منظم ، وإن يكن لا شعوريا ، للغة كى تحقق طاقاتها فى نطاق حدودها . وينبغى أن نلاحظ أن المجتمع والأدب – شأنهما فى ذلك شأن الكاتب الإنسانى الفرد – لا ينضجان بالضرورة على نحو متساو ، ومتفق من كل ناحية . فالطفل المبكر النضج كثيرا ما يكون ، من بعض النواحى الواضحة ، صبيانيا بالنسبة لسنه ، وذلك إذا قورن بالأطفال العاديين . فهل هناك أى فترة فى الأدب الإنجليزى نستطيع أن نشير إليها باعتبارها ناضجة تماما ، على نحو شامل ومتوازن ؟ لست أظن أن هنالك مثل هذه الفترة ، ولست آمل – كما سأكرر فيما بعد – أن يكون الأمر كذلك . فنحن لا نستطيع أن نقول إن أى شاعر بمفرده فى الإنجليزية قد غدا ، طوال مجرى حياته ، رجلا أنضج من شكسبير بل أننا لا نستطيع أن نقول إن أى شاعر قد بذل مثل هذا القدر ليجعل اللغة الإنجليزية قادرة على التعبير عن أخفى الأفكار وأشد ظلال الشعور رهافة ، ومع ذلك فإننا لا نستطيع إلا أن نشعر بأن مسرحية من نوع «حال الدنيا» لكونجريف أنضج ، على نحو ما ، من أى مسرحية لشكسبير – ولكن من هذه الزاوية وحدها : أنها تعكس مجتمعا أنضج – أى تعكس نضجا أكبر لآداب السلوك . لقد كان المجتمع الذى يكتب له كونجريف خشنا ووحشيا بما فيه الكفاية ، من وجهة نظرنا ، ومع ذلك فإنه أقرب إلى مجتمعنا من المجتمع التيودورى ، وربما كان هذا هو السبب فى أننا نحكم عليه حكما أقسى .

* * *

من المحقق أن الشاعر – فى عصر ناضج – قد يجد حافزا من أمله أن يحقق شيئا لم يحققه أسلافه ، بل أنه قد يكون ثائرا عليهم كما قد يثور المراهق الواعد على معتقدات وآداب والديه . ولكننا ، عند النظر إلى الوراء ، نستطيع أن نتبين أنه هو الآخر مواصل لتقاليدهم وأنه يحتفظ بخصائص عائلية أساسية ، وأن اختلاف سلوكه إنما هو اختلاف فى ظروف عصر آخر . ومن ناحية أخرى فكما أننا نلاحظ أحيانا وجود رجال تغطى على حيواتهم شهرة أب واحد ، رجال يلوح أى إنجاز بمقدورهم هين الشأن بالمقارنة ، فإن عصرا شعريا متأخرا قد يكون عقيما ، عن وعى ، وعاجزا عن أن يبارى أسلافه المبرزين . ونحن نلتقى بشعراء من هذا النوع عند بداية أى عصر ، شعراء ليس لديهم سوى حس بالماضى ، أو بالعكس : شعراء يقوم أملهم فى

المستقبل على محاولتهم نبذ الماضى . وعلى ذلك فإن بقاء القدرة على الخلق الأدبى فى أى شعب إنما تتمثل فى المحافظة على توازن لا شعورى بين الموروث بمعناه الأوسع – أى ، إذا جاز لى أن أقول ذلك ، الشخصية الجماعية المتحققة فى أدب الماضى – وأصالة الجيل الحى .

ونحن لا نستطيع أن نصف أدب الفترة الإليزابيثية ، رغم عظمته ، بأنه ناضج تماما : ولا نستطيع أن ندعوه كلاسيكيا .

* * *

غير أن التعقيد لأجل ذاته ليس بالهدف الأمثل : فهدفه ينبغى أن يكون أولا التعبير الدقيق عن ظلال الشعور والفكر الأشد رهافة ، وثانيا تقديم مزيد من رهافة الموسيقى وتنوعها . وعندما يلوح أن كاتبًا ، فى حبه للبناء المنمق ، قد فقد القدرة على أن يقول أى شيء ببساطة ، وحين يبلغ تمسكه بالنموذج حدا يقول معه ، على نحو منمق ، أشياء كان من الأوفق أن تقال ببساطة ، ومن ثم يحد من رقعة تعبيره ، فإن عملية التعقد تكف عن أن تكون صحية ، ويفقد الكاتب اتصاله باللغة المنطوقة . ومع ذلك فإنه إذ يتطور الشعر ، بين يدى شاعر فى أثر آخر ، ينتقل من الرتابة إلى التنوع ، ومن البساطة إلى التعقد . وإذ يضمحل يجنح إلى الرتابة مرة أخرى ، رغم أنه قد يبقى على البناء الشكلى الذى أضفت عليه العبقرية حياة ومعنى . وستحكمون بأنفسكم : إلى أى مدى ينطبق هذا التعميم على أسلاف فرجيل وأتباعه . فنحن جميعا نستطيع أن نرى هذه الرتابة الثانوية فى محاكى ملتون – الذى لم يكن رتيبا قط – أثناء القرن الثامن عشر . فثمة أوقات تكون فيها بساطة جديدة ، أو حتى خشونة نسبية ، هى البديل الوحيد .

وستكونون قد استبقتم النتيجة التى ظللت أتقدم نحوها : وهى أن هذه الصفات للأثر الكلاسى التى ذكرتها إلى الآن – نضج الذهن ، ونضج آداب السلوك ، ونضج اللغة ، وكمال الأسلوب الشائع – أقرب إلى أن تتمثل فى الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر ، وفى الشعر تتمثل أكثر ما تتمثل فى شعر بوب . ولو كان ذلك هو كل ما أريد أن أقوله عن هذا الموضوع ، لما كان ، يقينا ، بالجديد ، ولا بالجدير أن يقال . سيكون ذلك مجرد تخيير بين غلطتين توصل إليهما الناس من قبل : إحداهما هى (الظن بأن) القرن الثامن عشر هو أفتن فترات الأدب الإنجليزى ، والأخرى هى أن المثال الكلاسيكى ينبغى تنحيته كلية . ورأيى الخاص هو أنه لم يكن لدينا عصر كلاسيكى ولا شاعر كلاسيكى فى الإنجليزية ، وأنه عندما نبحث عن علة ذلك فليس

هناك أدنى باعث على الأسف ، ولكن ينبغى ، رغم ذلك ، أن نحتفظ بالمثل الأعلى الكلاسيكى نصب أعيننا . ولأنه ينبغى علينا أن نحتفظ به ، ولأن العبقرية الإنجليزية فى اللغة قد كان عليها أن تؤدى أشياء أخرى غير تحقيقه ، فإننا لا نستطيع أن نرفض عصر بوب ولا أن نغالى فى قيمته . إننا لا نستطيع أن نرى الأدب الإنجليزى ككل أو نصوب ، على نحو سديد ، إلى المستقبل ، دون تذوق نقدى للدرجة التى تتمثل بها الصفات الكلاسيكية فى عمل بوب . ومعنى هذا أننا إذا لم نتمكن من الاستمتاع بعمل بوب فلن يسعنا التوصل إلى فهم كامل للشعر الإنجليزى .

ومن الواضح أن تحقيق بوب للصفات الكلاسيكية قد تم بثمن غال – هو استبعاد طاقات أعظم فى الشعر الإنجليزى . والآن فإن التضحية ببعض الطاقات من أجل تحقيق طاقات أخرى هى – إلى حد ما – شرط من شروط الخلق الفنى ، كما أنها شرط من شروط الحياة عموما . ففى الحياة نجد أن الرجل الذى يرفض أن يضحى بأى شىء لكى يظفر بأى شىء آخر ينتهى إلى انعدام التبريز أو الفشل رغم أن هناك من ناحية أخرى المتخصص الذى يضحى بالكثير من أجل القليل .

* * *

إن نضج ذهن فرجيل ونضج عصره يتمثلان فى هذا الوعى بالتاريخ وقد ربطت بنضج الذهن نضج آداب السلوك وغياب الانحصار الإقليمى . وإخال أن الأوروبى الحديث الذى يُنقَل فجأة إلى الماضى سيلوح له السلوك الاجتماعى للرومان والأثينيين خشنا همجيا وجارحا . غير أنه إذا كان بمستطاع الشاعر أن يصور شيئا متفوقا على ممارسات العصر ، فليس ذلك متمثلا فى استباق نمو سلوكى تال وبالغ الاختلاف ، وإنما هو يتخذ شكل استبصار بما يمكن أن يكون عليه سلوك شعبه فى عصره فى أحسن أحواله . وليست حفلات البيوت لدى الأغنياء ، فى انجلترا العصر الإدواردى ، مطابقة لما نقرأ عنه فى صفحات هنرى جيمز .

* * *

ونجد فى الأدب الأوروبى الحديث أن أقرب شىء إلى مثال الأسلوب الشائع إنما يوجد فيما يحتمل عند دانتى وراسين . وأقرب شىء له فى الشعر الإنجليزى هو بوب. وأسلوب بوب إنما هو ، بالمقارنة ، أسلوب شائع ذو مدى بالغ الضيق . إن الأسلوب الشائع إنما هو أسلوب لا يجعلنا نتعجب قائلين : «هذا رجل عبقرى يستخدم اللغة» . ونحن لا نقول هذا عندما نقرأ بوب لأننا نكون شديدى الوعى بكل مصادر الكلام الإنجليزى الذى لا يستخدمه بوب . وأقصى ما نستطيعه هو أن نقول : «هذا يحقق عبقرية اللغة الإنجليزية فى حقبة معينة ...» .

* * *

ومنذ ملتون لم نشهد قصيدة ملحمية عظيمة ، رغم أنه قد ظهرت قصائد طويلة عظيمة . من الحق أن كل شاعر متفوق ، كلاسيكيا كان أو غير كلاسيكى ، يجنح إلى أن يستنفد إمكانات الأرض التى يزرعها ، بحيث ينبغى - بعد أن تغل محصولا آخذا فى التناقص - أن تُترك فى نهاية الأمور بورا لعدة أجيال .

وقد يحتج هنا بأن التأثير الذى أعزوه إلى الأثر الكلاسى فى أدب من الآداب إنما ينتج لا عن الطابع الكلاسى لذلك العمل ، وإنما ببساطة عن عظمته . لأنى قد أنكرت على شكسپير وعلى ملتون لقب الكلاسيات ، بالمعنى الذى أستخدم به هذه الكلمة طوال الحديث ، ومع ذلك فقد أقررت بأنه ما من شعر عظيم فائق من نفس النوع قد كُتب منذ ذلك الحين . لا نزاع على أن كل عمل شعرى عظيم يجنح إلى أن يجعل من المتعذر إنتاج أعمال من نفس النوع تعادله عظمة . ويمكن تقرير علة ذلك جزئيا على أساس الهدف الواعى فليس هناك شاعر من الطبقة الأولى خليق بأن يحاول أن يحقق من جديد ما تحقق فعلا ، على خير ما يمكن له أن يتحقق فى لغته . ففقط بعد أن تكون اللغة - محاط أنغامها ، قبل معجمها اللفظى وتركيب جملها - قد تغيرت بما فيه الكفاية مع الزمن والتغير الاجتماعى ، يمكن أن يظهر شاعر مسرحى آخر فى مثل عظمة شكسپير ، أو شاعر ملحمى آخر فى مثل عظمة ملتون . ذلك أنه ليس فقط كل شاعر عظيم وإنما كل شاعر صادق ، وإن يكن أقل مرتبة ، يستنفد إلى الأبد إحدى إمكانات اللغة ، ومن ثم يترك إحدى الإمكانات أقل إتاحة لمن يخلفونه . إن الشىء الذى يستنفده قد يكون بالغ الضآلة : أو هو قد يمثل شكلا شعريا رئيسيا ، كالملحمة أو الدراما . غير أن ما استنفده الشاعر العظيم لا يعدو أن يكون شكلا واحدا ، وليس كل اللغة . وعندما يكون الشاعر العظيم شاعرا كلاسيكيا عظيما أيضا فإنه لا يستنفد شكلا فحسب وإنما أيضا لغة عصره وستكون لغة عصره ، كما يستخدمها ، هى اللغة فى مرحلة كمالها ، بحيث أن الشاعر ليس هو العنصر الوحيد الذى ينبغى علينا أن ندخله فى حسباننا ، وإنما كذلك اللغة التى يكتب بها . فليس الأمر مقصورا على أن الشاعر الكلاسيكى يستنفد اللغة ، وإنما نحن نجد أن اللغة القابلة للاستنفاد هى نوع اللغة التى قد تنتج شاعرا كلاسيكيا .

* * *

وعلى ذلك فإنه ينبغى علينا أن نضيف إلى قائمة خصائص الأثر الكلاسى التى لدينا خاصة أخرى هى **الشمول** . فالأثر الكلاسى ، ينبغى أن يعبر ، فى إطار حدوده الشكلية ، عن أكبر قدر ممكن من رقعة الشعور التى تمثل شخصية الشعب المتحدث

بتلك اللغة وسيمثل تلك الشخصية فى خير أحوالها ، كما ستكون له أيضا أوسع جاذبية : وبين الشعب الذى ينتمى إليه ، سيجد استجابة من جميع الطبقات وأوضاع الناس .

وعندما يتمتع عمل أدبى ، بالإضافة إلى هذا الشمول ، من حيث علاقته بلغته ، بدلالة معادلة ، فى نظر عدد من الآداب الأجنبية ، فقد يكون بمستطاعنا أن نقول إنه يتسم أيضا بـ «العالمية» .

حدود النقد (١٩٥٦)

محاضرة جيديون سيمور وقد ألقيت بجامعة منيسوتا فى ١٩٥٦

إن الدعوى التى نتقدم بها هذه المقالة هى أن ثمة حدودا للنقد الأدبى من شأنه ، إذا هو تعداها - فى أحد الاتجاهات - أن يكف عن أن يكون أدبياً ، ومن شأنه إذا هو تعداها - فى اتجاه آخر - أن يكف عن أن يكون نقداً .

فى ١٩٢٣ كتبت مقالة عنوانها «وظيفة النقد» ولابد أن رأيى كان طيباً فى هذه المقالة ، بعد عشر سنوات من كتابتها ، لأنى أدرجتها فى كتابى «مقالات مختارة» حيث يجدها القارئ . وعند إعادتى قراءة هذه المقالة حديثاً ، ألفيتنى أميل إلى الحيرة ، وأتساءل عن علة كل هذه الضجة - وإن سرنى ألا أجد فيها شيئاً يناقض ، على نحو إيجابى ، آرائى الحالية . فإذا طرحنا جانباً شجارى مع المستر ميدلتون مرى حول «الصوت الداخلى» - وهو نزاع أرى فيه الـ aporia القديمة للسلطة فى مواجهة الحكم الفردى - وجدت أنه من المتعذر أن أستدعى إلى ذهنى خلفية انفجارى . لقد تقدمت بعدد من التقريرات فى ثقة وحرارة كبيرة ، وقد يلوح أنه لابد قد كان هناك فى ذهنى ناقد أو أكثر راسخو المكانة ، أكبر منى سناً ، لم تلب كتاباتهم متطلباتى عما يجمل بالنقد الأدبى أن يكونه . إن هدفى الوحيد من ذكر هذه المقالة الآن هو أن أوجه الانتباه إلى مدى «تقادم الدهر» على ما كتبته عن هذا الموضوع فى ١٩٢٣ . لقد نشر كتاب رتشاردز «أصول النقد الأدبى» فى ١٩٢٥ وحدث الكثير فى ميدان النقد الأدبى منذ صدور ذلك الكتاب القوى التأثير . وقد كانت مقالتى مكتوبة قبله بسنتين . نما النقد وتفرع فى عدة اتجاهات . وكثيرا ما يستخدم الناس مصطلح «النقد الجديد» دون أن يدركوا أى تنوع يشمله ، ولكن فى جريانه اعترافاً - على ما أظن -بالحقيقة الماثلة فى أن النقاد الأكثر تبريزاً اليوم ، مهما تكن اختلافات واحدهم عن الآخر واسعة ، يختلفون جميعا - من ناحية ذات دلالة - عن نقاد جيل سابق .

منذ عدة سنوات مضت ، أوضحت أنه لابد لكل جيل من أن ينتج نقده الأدبى الخاص ، لأنه كما قلت : «إن كل جيل يجلب إلى تأمل الفن مقولاته الخاصة من التذوق ، ومطالبه الخاصة من الفن ، واستخداماته الخاصة للفن» . وعندما أدليت بهذا التقرير فإنى أثق أنه كان فى ذهنى ما هو أكبر من تغيرات الذوق والبدعة الجارية : كان فى ذهنى على الأقل الحقيقة الماثلة فى أن كل جيل - إذ ينظر إلى آيات الماضى من منظور

مختلف – يتأثر في اتجاهه إزاءها بعدد من المؤثرات أكبر من ذلك الذى أثر فى الجيل السابق له . ولكنى أشك فى أنه قد كانت فى ذهنى الحقيقة الماثلة فى أن عملا مهماً من أعمال النقد الأدبى يمكن أن يغير ويوسع من مضمون مصطلح «النقد الأدبى» ذاته . ومنذ بضع سنوات مضت وجهت النظر إلى التغير الثابت فى معنى كلمتى «التربية والتعليم» من القرن السادس عشر إلى يومنا هذا ، وهو تغير وقع بسبب الحقيقة الماثلة فى أن التعليم لم يعد يشمل مزيداً ومزيداً من الموضوعات فحسب ، وإنما أصبح أيضا يقدم أو يفرض على مزيد ومزيد من السكان . ولو وسعنا أن نتتبع تطور مصطلح «النقد الأدبى» على هذا النحو ذاته ، لوجدنا شيئا مشابها يحدث . قارن آية نقدية مثل كتاب جونسون «سير الشعراء» بالعمل النقدى التالى العظيم الذى جاء بعده : كتاب سيرة أدبية Biographia Literaria لكولردج . وليس الأمر مقصورا على أن جونسون يمثل تقليداً أدبياً ، ينتمى هو ذاته إلى نهايته ، على حين يدافع كولردج عن مزايا أسلوب جديد وينقد أوجه ضعفه . والاختلاف الأكثر اتصالا بما كنت أقوله راجع إلى مدى الاهتمامات وتنوعها التى جلبها كولردج إلى مناقشته للشعر . لقد أرسى علاقة الفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس به ، وما إن أدخل كولردج هذه الأنساق فى النقد الأدبى حتى لم يعد بوسع نقاد المستقبل أن يتجاهلوها إلا على مسئوليتهم . ولكى نتذوق جونسون نحتاج إلى جهد للخيال التاريخى ، أما الناقد الحديث فيستطيع أن يجد الكثير مما هو مشترك بينه وبين كولردج . ومن المحقق أنه يمكن أن يقال إن نقد اليوم منحدر مباشرة من كولردج الذى كان خليقاً – فيما أثق – لو أنه ظل بقيد الحياة الآن ، أن يهتم بالعلوم الاجتماعية وبدراسة اللغة وعلم المعنى كما اهتم بالعلوم التى كانت متاحة له .

إن النظر إلى الأدب على ضوء واحد أو أكثر من هذه الدراسات واحد من السببين الرئيسيين لتحول النقد الأدبى فى عصرنا . والسبب الآخر لم يتبين بهذا الوضوح . فإن الاهتمام المتزايد الموجه إلى دراسة الأدب الإنجليزى والأمريكى فى جامعاتنا ، وبالتأكيد فى مدارسنا ، قد أفضى إلى موقف نجد فيه أن كثيراً من النقاد مدرسون ، وأن كثيرا من المدرسين نقاد . وأنا بعيد عن أن آسف لهذا الموقف : فأغلب النقد الشائق حقيقة اليوم من عمل رجال أدب وجدوا طريقهم إلى الجامعات ، ودارسين مارسوا نشاطهم النقدى أول ما مارسوه فى الفصل . واليوم حين عدت الصحافة الأدبية الجادة وسيلة العيش غير كافية ، فضلا عن كونها مهددة ، بالنسبة للجميع غير قلائل جداً ، فإن هذا هو ما يجب أن يكون . وكل ما فى الأمر أنه يعنى أن الناقد اليوم قد يكون له اتصال بالعالم مختلف بعض الشىء ، وأنه يكتب لجمهور مختلف بعض الشىء عن جمهور أسلافه . ولدى انطباع بأن النقد الجاد اليوم إنما يكتب لجمهور

مختلف – أكثر محدودية وإن يكن بالضرورة أصغر – من جمهور القرن التاسع عشر .

استوقفتني ، منذ زمن ليس بالبعيد ، ملحوظة لمستر ألدس هكسلي في تصديره للترجمة الإنجليزية لكتاب **الحكمة الفائقة** وهو كتاب من تأليف طبيب نفساني فرنسي : الدكتور هوبير بنوا ، عن سيكولوجية بوذية زن . وقد جاوبت ملحوظة مستر هكسلي الانطباع الذي تلقيته شخصياً من ذلك الكتاب المرموق عندما قرأته بالفرنسية . إن هكسلي يقارن بين الطب النفساني الغربي ونظام الشرق كما يتجلى في تاو وزن .

يقول : «إن هدف العلاج النفسي الغربي هو أن يعين الفرد المضطرب على أن يكيف نفسه لصحبة أفراد أقل اضطرابا – أفراد يلاحظ أنهم حسنو التكيف مع بعضهم بعضا ومع المؤسسات المحلية ، ولكن ما من تساؤل يثار حول تكيفهم مع نظام الأشياء الأساسي ... بيد أن ثمة نوعاً آخر من السواء – سواء أداء الوظيفة على نحو مثالي .. فحتى الشخص المتكيف تماماً مع مجتمع مشوش يستطيع أن يعد نفسه ، إذا شاء ، لكي يغدو متكيفاً مع طبيعة الأمور» .

إن قابلية هذا للانطباق على مسألتي الحالية ليست واضحة على نحو مباشر . ولكن كما أن العلاج النفسي الغربي ، من زاوية نظر بوذية زن ، مختلط أو مخطيء في صدد الهدف من الشفاء ، واتجاهه بحاجة حقيقة إلى أن يعكس ، فإني أتساءل عما إذا لم يكن ضعف النقد الحديث راجعاً إلى عدم تيقن من الهدف من النقد ؟ وأي الفوائد يجلب ولمن ؟ إن ثراءه وتنوعه – ذاتهما – ربما يكونان قد أغمضا علينا الهدف النهائي له . إن كل ناقد قد يثبت ناظريه على هدف محدد ، وقد يستغرق في مهمة ليست محتاجة إلى تبرير ، ومع ذلك يحار النقد ذاته في معرفة مراميه . ولئن كان الأمر كذلك فليس في هذا ما يدعو إلى الدهشة . إذ أليس من الأقوال المتداولة الآن أن العلوم بل والإنسانيات قد بلغت نقطة من التطور يوجد عندها الكثير مما ينبغي معرفته عن أي تخصص ، حتى أنه ما من دارس يجد وقتا لكي يعرف الكثير عن أي شيء سواه ؟ ومن المحقق أن البحث عن منهج يجمع بين الدرس المتخصص وبعض التعليم العام قد كان من أكثر المسائل إثارة للنقاش في جامعاتنا.

إننا لا نستطيع بطبيعة الحال أن نرتد إلى كون أرسطو أو كون القديس توما الأكويني ولا نستطيع أن نرتد إلى حالة النقد الأدبي قبل كولردج . ولكن ربما كان في مستطاعنا أن نفعل شيئا من أجل إنقاذ أنفسنا من خطر أن يغمرنا نشاطنا النقدي الخاص ، وذلك بأن نستمر في طرح هذا السؤال : متى لا يكون النقد أدبيا ، وإنما شيئا آخر ؟

وقد حيرني بعض الشيء أن أجدني ، بين الحين والحين ، أُعْتَبر واحدا من أسلاف النقد الحديث ، وذلك إذا كنت أكبر سنا من أن أعد ناقدا حديثا ، أنا نفسي . وهكذا فإنه في كتاب قرأته حديثا ، لمؤلف من المحقق أنه ناقد حديث ، أجد إشارة إلي «النقد الجديد» الذي يقول عنه «لست أعني به النقاد الأمريكيين فحسب وإنما أيضاً كل الحركة النقدية التي تنبع من ت . س . إليوت» . ولست أفهم السبب فى أن المؤلف يعزلني على هذا النحو القاطع عن النقاد الأمريكيين ، ولكني من ناحية أخرى لا أستطيع أن أرى حركة نقدية يمكن أن يقال إنها تنبع مني ، رغم أنني آمل أن أكون – باعتباري رئيس تحرير مجلة – قد منحت النقد الجديد ، أو بعضا منه ، التشجيع وميدانا للتدريب في مجلة "The Criterion" (المعيار) . ومهما يكن من أمر ، فإنه ليخلق بي – كي أبرر هذاالتواضع الظاهري – أن أشير إلي ما أعتبره مساهمتي الخاصة في النقد الأدبي ، وإلى حدود هذه المساهمة . إن خير نقدي الأدبي – فضلا عن بضع عبارات سيئة الشهرة أحرزت نجاحا محرجا حقيقة في العالم – إنما يتكون من مقالات عن شعراء وكتاب مسرحيات شعرية أثروا في . إنه نتاج ثانوي لصناعتي الشعرية الخاصة ، أو امتداد للتفكير الذي دخل في تشكيل شعري . عندما أنظر إلى الوراء أجد أني قد كتبت خير ما كتبت عن شعراء أثر عملهم في عملي وكنت تام الألفة بشعرهم ، وذلك قبل أن أرغب في الكتابة عنهم بزمن طويل ، أو قبل أن أجد هذه الفرصة للكتابة . ونقدي يشترك في هذه النقطة مع نقد إزرا پاوند : إن مزاياه وحدوده لا يمكن تذوقهما كاملا إلا حين ينظر إليه من حيث علاقته بالشعر الذي كتبته أنا نفسي . ففي نقد إزرا پاوند يوجد دافع أشد تعليمية : وقد كان القارئ الذي في ذهنه هو ، في المحل الأول ، فيما إخال الشاعر الشاب الذي لم يتشكل أسلوبه بعد . غير أن حب شعراء معينين هو الذي أثر فيه وامتداد تفكيره في عمله الخاص (كما قلت عن نفسي) هما اللذان ألهماه كتابا باكرا يظل واحدا من أحسن مقالات پاوند الأدبية ، وهو كتاب «روح الرومانس» .

إن لهذا النوع من نقد الشعر بقلم شاعر ، أو مادعوته نقد الورشة ، حدا واضحا . فما لا صلة له بعمل الشاعر ، وما هو منفر له ، يقعان خارج نطاق قدرته . حد آخر لنقد الورشة يتمثل في أن حكم الناقد قد تعوزه الرجاحة خارج نطاق فنه . إن تقييماتي للشعراء قد ظلت ثابتة عموما طوال حياتي ، وبخاصة فإن آرائي في عدد من الشعراء الأحياء قد ظلت دون تغيير . ومهما يكن من أمر ، فليس هذا هو السبب الوحيد في أن ما أفكر فيه ، إذ أتحدث عن النقد مثلما أفعل اليوم ، هو نقد الشعر . الحق أن الشعر، هو ما كان أغلب النقاد في الماضي يفكرون فيه عندما يعممون القول عن الأدب . ونقد

القصص النثرى أحدث عهدا نسبيا ولست مؤهلا لمناقشته ، بيد أنه يلوح لى متطلبا مجموعة مقاييس وموازين مختلفة بعض الشيء عما يتطلبه نقد الشعر . ومن المحقق أن من الموضوعات الشائقة التى يمكن أن يعالجها ناقد للنقد – ليس بالشاعر ولا بالروائى – أن ينظر فى الاختلافات بين الطرق التى لابد للناقد أن يتناول بها مختلف أجناس genres الأدب ، وبين أنواع العدة اللازمة . بيد أن الشعر هو أنسب موضوعات النقد للتذكر ، عند الحديث عن النقد ، وذلك – ببساطة – لأن خصائصه الشكلية أنسب الخصائص للتعميم فى الشعر . قد يلوح أن الأسلوب فى الشعر هو كل شىء . وهذا بعيد عن أن يكون حقيقيا : ولكن الوهم القائل بأننا فى الشعر نغدو أشد اقترابا من خبرة جمالية خالصة يجعل الشعر أكثر الأجناس الأدبية ملائمة لأن نستبقيه فى أذهاننا حين نناقش النقد الأدبى نفسه .

إن قدرا كبيرا من النقد المعاصر ، إذ ينشأ من تلك النقطة التى يندمج فيها النقد بالدرس ، ويندمج فيها الدرس بالنقد ، يمكن أن يوصف بأنه نقد التفسير من طريق الأصول . ولكى أوضح ما أعنيه سأذكر كتابين كان لهما ، فى هذا الصدد ، تأثير أقرب إلى السوء . لست أعنى أنهما كتابان سيئان . بل على العكس : فهما ، كلاهما ، كتابان يخلق بكل امرىء أن يقرأهما ، إن أولهما هو كتاب جون لڤنجستون لويس **الطريق إلى زندو** – وهو كتاب أزكيه لكل دارس للشعر ، إذا لم يكن قد قرأه بعد . والكتاب الآخر هو **مأتم فنجانز** لچيمز جويس ، وهو كتاب أوصى كل دارس الشعر بأن يقرأه ، أو على الأقل بعض صفحات منه . كان لڤنجستون لويس دارسا رهيفا ومعلما طيبا ورجلا يحب وإنسانا لدى – من ناحيتى – من الأسباب الخاصة ما يجعلنى أشعر بالعرفان نحوه . وكان چيمز چويس رجلا عبقريا وصديقا شخصيا . وإن إيرادى هناك لـ «مأتم فينجانز» ليس مدحا ولا قدحا فى كتاب من المحقق أنه يدخل فى طائفة الأعمال التى يمكن أن تدعى «صرحية» . ولكن الخاصة الوحيدة الواضحة المشتركة بين «الطريق إلى زندو» و«مأتم فينجانز» هى أننا نستطيع أن نقول عن كل منهما : كتاب واحد من هذا النوع يكفى .

وبالنسبة لمن لم يقرأوا «الطريق إلى زندو» قط ، أشرح الأمر بقولى إنه قطعة جذابة من عمل المخبرين . فقد نقب لويس عن كل الكتب التى قرأها كولردج (وقد كان كولردج قارئا نهما لا تنقع له غلة) والتى استعار منها صورا أو عبارات تظهر فى قصيدتى «كوبلا خان» ، و«الملاح القديم» . كان الكثير من الكتب التى قرأها كولردج غامضا ومنسيا – فقد قرأ على سبيل المثال كل كتاب عن الرحلات أمكنه أن يضع يده عليه . وقد بين أن الأصالة الشعرية هى إلى حد كبير طريقة أصيلة لجمع أكثر المواد

تباينا وأبعدها عن احتمال الاقتران ، فى سبيل صنع كل جديد . إن إثباته مقنع تماما كبرهان على الطريقة التى تتمثل بها العبقرية الشعرية المادة وتحورها . ولكن لا أحد يستطيع أن يفترض - بعد قراءة هذا الكتاب - أنه فهم «الملاح القديم» بصورة أفضل ، ولا كانت نية الدكتور لويس ، بأى درجة ، هى أن يجعل القصيدة مفهومة أكثر بوصفها شعراً . لقد كان منهمكا فى فحص لعملية فحص يجاوز حدود النقد الأدبى ، بالمعنى الصارم لهذه الكلمات . أما كيف قدر لمادة كتلك النتف من قراءات كولردج أن تتحول إلى شعر عظيم ، فهذا يظل لغزا كما كان دائما ، ومع ذلك فقد تشبث عدد من الدارسين بمنهج لويس ، آملين أن يقدم مفتاحا لفهم أى قصيدة لأى شاعر يبرهن على أنه قرأ أى شىء . ومنذ عام أو أكثر مضى ، كتب إلى سيد من إنديانا : « إنى أتساءل . من المحتمل أن أكون مجنونا بطبيعة الحال (كانت هذه الجملة الاعتراضية له وليست لى . وبديهى أنه لم يكن ، بأى درجة ، مجنونا ، وإنما لا يعدو أن يكون قد تأثر قليلا - فى أحد أركان رأسه - بقراءته **الطريق إلى زنادو**) ما إذا كانت «قطط الحضارة الميتة» و«فرس النهر المتعفن» ومستر كورتز لها صلة غامضة بـ «جثة العام الماضى التى فى حديقتك زرعتها» ؟ إن هذا يلوح أشبه بالهذيان ، إلا أن تتعرفوا الإشارات . فهو ليس إلا باحثا متحمسا يحاول أن يقيم صلة ما بين **الأرض الخراب وقلب الظلمات** لجوزيف كونراد .

والآن فعلى حين أن دكتور لويس قد أضرم مثل هؤلاء الممارسين للتأويلات بحماس يحفزهم إلى أن يباروه ، زودتهم **مأتم فينجانز** بنموذج لما يريدون من كل **أعمال الأدب** أن تكون عليه . ولابد لى من أن أبادر بأن أفسر الأمر قائلا إنى لا أسخر أو انتقص من مجهودات أولئك الشراح الذين وجهوا أنفسهم إلى حل كل خيوط ذلك الكتاب وتتبع مفاتيحه . ولئن أريد لـ **مأتم فنجانز** أن تفهم أساسا - ولسنا نستطيع أن نحكم عليها بدون مثل هذا المجهود - فإن مثل هذا النوع من أعمال المخبرين ينبغى أن يتابع . وقد قام السيدان كامبل وروبنسن (إذا ذكرنا مؤلفى عمل من هذا النوع) بمهمة تدعو للإعجاب . وشكواى الوحيدة ، إن كانت هناك شكوى ، هى من چيمز چويس ، صاحب تلك الآية الهولة ، لأنه كتب كتابا نتف كبيرة منه لا تعدو أن تكون - دون شرح مفصل - هراء جميلا (بالغ الجمال بالتأكيد حين يتلوه صوت أيرلندى ، فى مثل جمال صوت المؤلف - وددت لو كان قد سجل مزيدا منه !) ربما لم يدرك چويس مدى غموض كتابه . ومهما يكن من شأن حكمنا النهائى (ولن أحاول أن أتقدم هنا بحكم) على مكان **مأتم فنجانز** ، لا أظن أن أغلب الشعر (لأنها ضرب من القصائد النثرية الكبيرة) يكتب بتلك الطريقة أو يتطلب ذلك النوع من التشريح لأجل الاستمتاع به وفهمه . ولكن

شكوكي تتجه إلى أن الأحاجي التي تقدمها **ماتم فنجانز** قد قدمت عونا للخطأ الشائع في أيامنا هذه : خطأ النظر إلى الشرح على أنه فهم . وبعد إخراج مسرحيتي **حفل الكوكتيل** انتفخ بريدي ، عدة أشهر ، برسائل تقدم حلولا مدهشة لما اعتقد كتابها أنه أحجية معنى المسرحية . كان واضحا أن الكتاب لم يستهجنوا اللغز الذي ظنوا أني طرحته عليهم – بل مالوا إليه . ومن المحقق أنهم – وإن لم يدركوا هذه الحقيقة – قد اخترعوا اللغز لأجل متعة اكتشاف حله .

وهنا لابد من أن أقربائي ، في إحدى المناسبات الواضحة ، لم أكن بريئا من إدخال النقاد في هذه التجربة . أعني ملاحظاتي على **الأرض الخراب** ! كان كل ما أنويه في البداية هو أن أضع كل مراجع مقتطفاتي ، راميا إلى أن أخضد شوكة نقاد قصائدي الأولى الذين اتهموني بالسرقة الأدبية ثم حين آن الأوان لطباعة **الأرض الخراب** على شكل كتاب صغير – لأن القصيدة ، حين ظهرت لأول مرة في مجلة The Dial (المزولة) وفي مجلة The Criteron (المعيار) ، لم يكن لها هوامش من أي نوع – اكتشفنا أن القصيدة قصيرة على نحو غير ملائم ، وهكذا عكفت على توسيع الملاحظات ، وكانت النتيجة أن غدت ذلك العرض المرموق للعلم الزائف الذي مازلنا نشهده اليوم . وقد فكرت أحيانا في التخلص من هذه الملاحظات ، ولكني لا أجد الآن سبيلا إلى نزعها . فقد نالت شهرة أكبر تقريبا من شهرة القصيدة ذاتها – فإن أي امرئ يشتري كتاب قصائدي ، ويجد أنه لا يشتمل على ملاحظات **الأرض الخراب** كان يطالب بإرجاع نقوده . بيد أن لا أظن أن هذه الملاحظات قد أحدثت أي ضرر لسائر الشعراء . ومن المؤكد أني لا أستطيع أن أفكر في أي شاعر معاصر جيد أساء استخدام هذه الطريقة . (أما عن مس ميريان مور فإن ملاحظاتها على قصائدها ملائمة دائما وغريبة وقاطعة ومبهجة ولا تقدم أي تشجيع للباحث عن الأصول) . كلا . ليست القدوة السيئة التي قدمتها لسائر الشعراء هي ما يجعلني أشعر بالندم . وإنما لأن ملاحظاتي أثارت النوع الخطأ من الاهتمام بين الباحثين عن المصادر . لقد كان من العدل ولا ريب أن أقر بما أدين به لكتاب المس جسي وستون ، ولكني آسف على أني أرسلت كل هذا العدد الكبير في بحث عقيم عن أوراق التاروت والكأس المقدسة .

وبينما كنت أفكر في هذه المسألة : مسألة محاولة فهم القصيدة بشرح أصولها ، وقعت على مقتطف من ك . ج . يونج بدا لي أن له بعض الصلة بموضوعنا هنا . وقد أورد هذه القطعة الأب فيكتور هوايت من طائفة الدومنيكان في كتابه المسمى «الله واللاشعور» . ويوردها الأب هوايت أثناء عرضه لأحد الاختلافات الجذرية بين طريقة فرويد وطريقة يونج .

(يقول يونج) : «إنها لحقيقة معترف بها أن الأحداث الطبيعية يمكن النظر إليها على نحوين : أي من زاوية النظر الآلية ، وزاوية الطاقة . إن النظرة الآلية علية خالصة : ومن زاويتها ينظر إلى الحدث على أنه نتيجة علة .. وزاوية الطاقة – من ناحية أخرى – غائية فى جوهرها ، فالحدث يتتبع من تأثيره إلى علته على فرض أن الطاقة تشكل القاعدة الأساسية للتغيرات التى تطرأ على الظواهر ... ».

إن هذا المقتطف مأخوذ من أول مقالة فى الكتاب المسمى «مساهمات فى علم النفس التحليلى» . وأضيف جملة أخرى ، لم يوردها الأب هوايت ، وتبدأ بها الفقرة التالية : «وكلتا زاويتى النظر لا غنى عنها لفهم الظواهر الطبيعية» .

وأنا أنظر إلى هذا على أنه ، ببساطة ، قياس تمثيل موح . فبوسع المرء أن يشرح قصيدة بفحص ما تتكون منه ، والأسباب التى ولدتها ، وقد يكون الشرح بمثابة تمهيد لازم للفهم . غير أنه كي نفهم قصيدة فمن الضرورى أيضا ، بل إني خليق بأن أقول : إنه من الأمور الأشد ضرورة فى أغلب الحالات ، أن نحاول الإمساك بما يرمى الشعر إلى أن يكونه ، أو قد يقول المرء – برغم أنه قد مضى زمن طويل على استخدامى المصطلحات التى من هذا القبيل بأى ثقة – إن علينا أن نحاول الإمساك بصورة القصيدة .

ربما كان شكل النقد الذى يبلغ فيه خطر الاعتماد على التفسير العلى أقصاه هو السيرة النقدية ، خاصة عندما يكمل كاتب السيرة معرفته للوقائع الخارجية بتخمينات نفسية عن الخبرة الداخلية . ولست أوحى بأن شخصية الشاعر الميت وحياته الخاصة تشكلان أرضاً حراماً ليس لعالم النفس أن يطأها . فينبغى أن يكون العالم حرا فى دراسة أى مادة يفضى به حب استطلاعه إلى فحصها ، ما دامت الضحية ميتة ، وقوانين القذف لا يمكن الإهانة بها لإيقافه . وليس هناك أى سبب يمنع أن تكتب سير الشعراء . أضف إلى ذلك أن كاتب سيرة المؤلف ينبغى أن يملك بعض القدرة النقدية ، ويجب أن يكون رجلاً ذا ذوق وحكم ، مقدراً لعمل الرجل الذى يضطلع بكتابة سيرته . ومن ناحية أخرى فإن أى ناقد ، مهتم اهتماما جاداً بعمل رجل من الرجال ، يجب أن ينتظر منه أن يعرف شيئاً عن حياة الرجل . بيد أن السيرة النقدية للكاتب مهمة دقيقة فى حد ذاتها ، والناقد أو كاتب السيرة الذى يجلب إلى موضوعه – دون أن يكون عالماً نفسانياً مدرباً وممارساً – مهارة تحليلية اكتسبها من قراءته لكتب ألفها علماء نفس ، قد يزيد القضايا اختلاطا .

إن مسألة الدرجة التى يستطيع بها ما نعلمه عن الشاعر أن يساعدنا على فهم

شعره ، ليست من البساطة على النحو الذى قد يخاله المرء : ولابد لكل قارئ من أن يجيب عن هذا السؤال بنفسه . ولا ينبغى أن يجيب عنه بصورة عامة وإنما إزاء أمثلة محددة ، لأنه قد يكون أكثر أهمية فى حالة أحد الشعراء وأقل أهمية فى حالة شاعر آخر . ذلك أن الاستمتاع بالشعر يمكن أن يكون خبرة معقدة تمتزج فيها عدة صور من الإشباع . وقد تكون ممتزجة بنسب مختلفة في نظر مختلف القراء .

وسأقدم مثلا . من المتفق عليه عموماً أن أعظم جزء من خير شعر وردزورث قد كتب في رقعة قصيرة من السنين – قصيرة فى ذاتها ، وقصيرة بالنسبة لرقعة حياة وردزورث بأكملها . إن مختلف دارسى وردزورث قد نادوا بتفسيرات تفسر افتقار إنتاجه التالى إلى الامتياز . ومنذ بضع سنوات خلت كتب سير هربرت ريد كتاباً عن وردزورث – وهو كتاب شائق وإن كنت أظن أن خير تقدير له لوردزورث إنما يوجد فى مقالة تالية ، فى سفر عنوانه **معطف متعدد الألوان** ، فسر فيه ارتفاع عبقرية وردزورث وسقوطها بالآثار التى أحدثتها فيه قصة حبه لأنيت فالون ، وكانت معلومات كثيرة عنها قد خرجت إلى النور فى ذلك الوقت . وفى فترة أحدث كتب مستر ف. وبيتسون كتاباً عن وردزورث ذا تشويق كبير أيضاً (وفصله عن «الصوتان» يعين على فهم أسلوب وردزورث) وفى هذا الكتاب يذهب إلى أن أنيت لا تظهر بدرجة الأهمية التى ظنها سير هربرت ريد ، وأن السر الحقيقى هو أن وردزورث وقع فى حب شقيقته دوروثى ، وأن هذا يفسر – بوجه خاص – قصائد لوسى ، ويفسر السبب فى أن إلهام وردزورث قد تغير بعد زواجه . حسنا ، إنه قد يكون مصيباً . فحجته بالغة الإقناع . ولكن السؤال الحقيقى الذى يخلق بكل قارئ لوردزورث أن يجيب عنه لنفسه هو : أهذا يهم ؟ أتعيننى هذه المعلومات على فهم قصائد لوسى بصورة أفضل مما كنت أفعل من قبل ؟

وعن نفسى فإن كل ما أستطيع أن أقوله هو أن المعرفة بالينابيع التى أطلقت قصيدة ليست بالضرورة عوناً على فهم القصيدة : فإن المعرفة الأكثر من اللازم بأصول القصيدة قد تقطع اتصالى بها ، وأنا لا أشعر بأن ثمة حاجة إلى أن يلقى على قصائد لوسى أى ضوء أكثر من الإشعاع المنبعث من هذه القصائد نفسها .

ولست أذهب إلى أنه ليس هناك أى سياق يمكن للمعلومات أو التخمينات التى من نوع معلومات سير هربرت ريد ومستر بيتسون وتخميناتهما أن تكون فيه ذات صلة بموضوعنا . إنها ذات صلة به إذا كنا نريد أن نفهم وردزورث ، ولكنها ليست ذات صلة مباشرة بفهمنا لشعره ، أو الأحرى ، أنها ليست متصلة بفهمنا للشعر كشعر . بل إننى على استعداد لأن أقول إنه يوجد ، فى كل الشعر العظيم ، شىء ينبغى أن يظل

غير قابل للتفسير ، مهما كانت معرفتنا بالشاعر كاملة ، وأن هذا هو الشيء المهم أكثر من غيره . فعندما تصنع القصيدة ، يكون شيء جديد قد حدث ، شيء لا يمكن أن يفسر كلية بأي شيء سبقه ، وهذا – فيما أعتقد – هو ما نعنيه بـ«الخلق» .

إن تفسير الشعر من طريق فحص مصادره ليس ، بحال من الأحوال ، هو منهج كل النقد المعاصر . ولكنه منهج يستجيب لرغبة كثير من القراء في أن يفسر الشعر لهم على ضوء شيء آخر : والقسم الأكبر من الرسائل التي أتلقاها من أشخاص لا أعرفهم ، فيما يخص قصائدي ، إنما يتكون من طلب نوع من الشرح ليس بمستطاعي أن أقدمه . وثمة اتجاهات أخرى كذلك الذي يمثله فحص الأستاذ رتشاردز لمشكلة : كيف يمكن تدريس تذوق الشعر ، أو تمثله الدقائق اللفظية المستخفية لتلميذه المبرز الأستاذ إمبسون . وقد لاحظت مؤخراً نمواً أشك أنه يضرب بجذوره في طرق الأستاذ رتشاردز داخل حجرة الدراسة – هو ، بطريقته الخاصة ، رد فعل صحي لتحويل الانتباه من الشعر إلى الشاعر . إنه يتمثل في كتاب نشر منذ زمن ليس بالبعيد وعنوانه **تفسيرات** : وهو سلسلة مقالات لإثنى عشر من النقاد الإنجليز الأحدث سنا ، يحلل كل منهم قصيدة اختارها . والمنهج المتبع هو أن يأخذ الناقد قصيدة معروفة – وكل من القصائد المحللة في هذا الكتاب جيدة في بابها – دون إشارة إلى صاحبها أو إلى أعماله الأخرى ، وأن يحللها مقطوعة مقطوعة وبيتاً بيتاً وأن يستخلص ويعصر ويقتطع ويدوس على كل قطرة معنى فيها ، قدر ما يستطيع . ويمكن أن ندعوها : مدرسة عصارة الليمون في النقد . ولما كانت القصائد تتراوح بين القرن السادس عشر ووقتنا الحاضر ، ولما كانت تختلف كثيرا عن بعضها بعضاً – فالكتاب يبدأ بقصيدة «العنقاء والقمرية» وينتهي بقصيدة «بروفروك» وقصيدة ييتس «بين أطفال المدرسة» – ولما كان لكل ناقد إجراءاته الخاصة ، فقد كانت النتيجة شائقة ومربكة بعض الشيء . ولابد من الإقرار بأن دراسة اثنتي عشرة قصيدة ، كل منها قد حلل بهذا العناء ، إنما هي طريقة مرهقة جداً لقطع الوقت . ويخيل إلي أن بعض هؤلاء الشعراء (وكلهم قد توفي عداي) كان خليقاً أن يدهش إذ يعرف ما الذي تعنيه قصيدته . وقد أصبت أنا نفسي بمفاجأة أو مفاجأتين صغيرتين ، كما حدث عندما قيل لي إن الضباب المذكور في مطلع قصيدة «بروفروك» قد تسلل بطريقة ما إلى حجرة الجلوس . بيد أن تحليل قصيدة «بروفروك» لم يكن محاولة للعثور على أصولها ، لا في الأدب ولا في الأعماق الأكثر ظلمة لحياتي الخاصة ، وإنما كان محاولة لاكتشاف ما تعنيه حقيقة ، سواء كان ذلك ما أردت لها أن تعنيه أو لم يكن . وقد جعلني ذلك أشعر بالعرفان . وكان ثمة مقالات كثيرة استوقفتني بكونها جيدة . غير أنه لما كان لكل طريقة حدودها وأخطارها ،

فإن من المنطقى أن أذكر ما يلوح لى أنه حدود هذه الطريقة وأخطارها ، وهى أخطار يتعين على المدرس أن يحذر فصله منها ، إذا مورست على النطاق الذى تتجه شكوكى إلى أنه ينبغى أن يكون المجال الأساس لاستخدامها : أعنى تدريباً للتلاميذ .

يتمثل الخطر الأول فى أن نفترض أنه لابد أن يكون ثمة تفسير واحد للقصيدة كلها هو التفسير الصحيح . ستكون هناك تفاصيل تحتاج إلى شرح ، خاصة فى حالة القصائد المكتوبة فى عصر آخر ، وحقائق ، وإشارات تاريخية ، ومعنى كلمات معينة فى تواريخ معينة ، يمكن إقرارها ، ويستطيع المدرس أن يتأكد من أن الطلبة قد تلقوها على الوجه الصحيح . أما عن معنى القصيدة كلها فهذا أمر لا يستنفده أى شرح ، لأن المعنى هو ما تعنيه القصيدة لعدة قراء حساسين . أما الخطر الثانى – وهو خطر لا أظن أن أيا من نقاد الكتاب الذى ذكرته قد وقع فيه ، وإن يكن خطراً يتعرض له القارئ – فهو أن نفترض أن تفسير القصيدة ، إذا كان صحيحاً ، هو بالضرورة وصف لما كان كاتبها يسعى ، شعوريا أو لا شعوريا ، إلى القيام به . ذلك أن الاتجاه شديد الشيوع إلى الاعتقاد بأننا نكون قد فهمنا القصيدة إذا نحن تعرفنا أصولها ، وتتبعنا العملية التى أخضع بها كاتبها مواده ، إلى الحد الذى قد نميل معه بسهولة إلى تصديق العكس : وهو أن أى شرح للقصيدة هو ، أيضا ، وصف للطريقة التى كتبت بها . إن تحليل قصيدة «بروفروك» ، الذى أشرت إليه ، قد شاقنى ، لأنه أعاننى على رؤية القصيدة بعينى قارئ ذكى حساس مثابر . ولكن ليس معنى ذلك البتة القول بأنه رأى القصيدة بعينى ، أو أن حديثه له أى صلة بالخبرات التى أفضت بى إلى كتابتها ، أو بأى شىء خبرته أثناء كتابتها .

وتعليقى الثالث هو أنى أود ، كمحك ، أن أرى هذا المنهج يطبق على قصيدة بالغة الجودة لم تكن معروفة لى من قبل : لأنى أود أن أتبين ما إذا كنت سأتمكن ، بعد مطالعة التحليل ، من الاستمتاع بالقصيدة . ذلك أن كل قصائد الكتاب تقريباً كانت قصائد أعرفها وقد أحببتها سنين طويلة ، وبعد قراءة التحليلات وجدتنى بطيئاً فى استعادة شعورى السابق إزاء القصائد . كان الأمر أشبه بشخص فكك آلة إلى أجزائها ، وتركنى أقوم بمهمة إعادة تجميع الأجزاء . والحق أن شكوكى تتجه إلى أن جزءاً كبيراً من قيمة أى تفسير – هو كونه تفسيرى الخاص . ربما كانت هناك أشياء كثيرة ينبغى معرفتها عن هذه القصيدة أو تلك ، حقائق كثيرة يستطيع الدارسون أن يرشدونى فى صددها ، ومن شأنها أن تعيننى على تجنب سوء فهم محدد ، ولكن التفسير السليم – فيما أعتقد – ينبغى أن يكون فى الوقت ذاته تفسيراً لمشاعرى الخاصة عندما أقرؤه .

لم يكن جزءاً من هدفى أن ألقى نظرة شاملة على كل طرز النقد الأدبى التى تمارس فى عصرنا . لقد رغبت أولا فى أن أوجه الانتباه إلى تحول النقد الأدبى الذى ربما أمكن القول إنه بدأ مع كولردج وتقدم ، بسرعة أكبر ، أثناء السنوات الخمس والعشرين الماضية . وقد عددت هذا التسارع راجعاً إلى علاقة العلوم الاجتماعية بالنقد ، وإلى تدريس الأدب (بما فى ذلك الأدب المعاصر) فى الكليات والجامعات . ولست آسفاً لهذا التحول ، فإنه يبدو لى حتمياً . ففى عصر يعوزه اليقين ، عصر تحير رجاله علوم جديدة ، عصر كل ما يمكن أن يسلم به فيه على أنه معتقدات وافتراضات وخلفية مشتركة بين جميع القراء ، ما من منطقة قابلة للاستكشاف يمكن أن تعد أرضاً حراماً . ولكن بين هذا التنوع كله قد يكون لنا أن نتساءل : ما الشىء ، إن وجد ، الذى يجب أن يكون مشتركاً بين كل نقد أدبى ؟ منذ ثلاثين عاماً مضت أكدت أن الوظيفة الأساسية للنقد الأدبى هى «تجلية الأعمال الفنية وتصحيح الذوق» . إن تلك العبارة قد تبدو متعاظمة بعض الشىء لأذهاننا فى ١٩٥٦ . وربما وسعنى أن أصوغها على نحو أبسط ، وأقرب إلى قبول الجيل الحاضر ، بأن أقول : «زيادة فهمنا للأدب واستمتاعنا به» . وإنى لخليق أن أضيف أن هذا يتضمن أيضاً تلك المهمة السلبية : مهمة توضيح ما لا يجب أن يستمتع به . ذلك أن الناقد قد يدعى ، أحيانا ، إلى أن يدين ما هو من الدرجة الثانية ، ويكشف ما هو مدلس : رغم أن هذا الواجب ثانوى بالنسبة لواجبه فى الثناء ذى التمييز على ما هو جدير بالثناء . ولابد لى من أن أؤكد نقطة مؤداها أنى لا أنظر إلى الاستمتاع والفهم على أنهما نشاطان متميزان - أحدهما وجدانى والآخر عقلى . فبالفهم لا أعنى شرحاً ، رغم أن شرح ما يمكن شرحه قد يكون فى كثير من الأحيان مدخلا لازما للفهم . ولأقدم مثلا بالغ البساطة : إن معرفة الكلمات غير المألوفة ، وصور الكلمات غير المألوفة مدخل لازم لفهم تشوسر ، وهذا شرح ، ولكن من الممكن أن يكون المرء متمكنا من معجم تشوسر اللفظى ، وهجائه ، وقواعده، وتركيب جمله أو بالتأكيد ، إذا مضينا بالمثل مرحلة أبعد ، من الممكن للمرء أن يكون تام المعرفة بعصر تشوسر وعاداته الاجتماعية ومعتقداته وعلمه وجهله - ومع ذلك لا يفهم شعره . ذلك أن فهمك قصيدة من القصائد يتعادل مع استمتاعك بها للأسباب الصائبة . ويستطيع المرء أن يقول إن الفهم معناه أن تحصل من القصيدة على المتعة التى يمكنها أن توفرها لك : أما الاستمتاع بالقصيدة مع إساءة فهم كنهها فهو استمتاع بما لا يعدو أن يكون إسقاطاً لعقلك الخاص . إن اللغة أداة صعبة التناول إلى الحد الذى نجد معه أنه لا يلوح أن عبارتى «يستمتع» و«يحصل على متعة من» تعنيان الشىء نفسه بالضبط . فالقول بأن المرء «يحصل على متعة من» الشعر لا يرن تماما نفس رنين القول بأن المرء

«يستمتع بالشعر» . ومن المحقق أن معنى «المتعة» نفسه يختلف باختلاف الموضوع الباعث على المتعة ، بل إن القصائد المختلفة تقدم ضروباً من الإرضاء مختلفة . من المحقق أننا لا نستمتع بأى قصيدة استمتاعا كاملا إلا إذا فهمناها . يعادل ذلك صدقاً ، من الناحية الأخرى ، أننا لا نفهم القصيدة فهما كاملا إلا إذا كنا قد استمتعنا بها . وهذا يعنى الاستمتاع بها بالدرجة الصحيحة وعلى النحو الصحيح ، بالنسبة إلى غيرها من القصائد (فـ «الذوق» إنما يتبدى فى علاقة استمتاعنا بإحدى القصائد إلى استمتاعنا بغيرها) . ولا حاجة بنا إلى أن نضيف أن هذا يتضمن أنه لا يجمل بالمرء أن يستمتع بالقصائد الرديئة – إلا أن تكون رداءتها من نوع يتوسل إلى حسنا الفكاهى .

قلت إن الشرح قد يكون تمهيدا ضرورياً للفهم . ويلوح لى على أية حال أنى أفهم بعض الشعر دون شرح . ومن أمثلة ذلك بيت شكسبير :

على عمق خمسة أطوال كاملات يرقد أبوك

أو أبيات شلى :

أشاحب أنت من عناء

تسلقك السماء وتحديقك إلى الأرض

فهنا ، وفى قدر كبير من الشعر ، لا أجد شيئاً يشرح – أى لا أجد شيئاً من شأنه أن يساعدنى على أن أفهمه فهما أفضل ، ومن ثم أستمتع به أكثر . وأحيانا نجد أن الشرح ، كما أشرت ، يستطيع أن يصرفنا كلية عن القصيدة بوصفها شعرا ، بدلا من أن يفضى بنا إلى اتجاه الفهم . وربما كان خير أسبابى للاعتقاد بأننى أفهم الشعر الذى من نوع غنائيات شكسبير وشلى التى أوردتها لتوى هو أن هاتين القصيدتين تمنحاننى من حدة الهزة حين أعيدهما اليوم ، مثلما كانتا تمنحاننى منذ خمسين عاماً مضت .

وعلى ذلك فإن الفرق بين الناقد الأدبى والناقد الذى تخطى حد النقد الأدبى لا يتمثل فى أن الناقد الأدبى أدبى «صرف» أو أنه ليس له اهتمامات أخرى . فالناقد الذى لا يكون مهتماً بأى شىء غير «الأدب» لن يكون لديه سوى القليل جداً كيما يخبرنا به ، لأن أدبه سيكون تجريداً خالصاً . إن للشعراء اهتمامات أخرى بالإضافة إلى الشعر وإلا لكان شعرهم بالغ الخواء : فهم شعراء لأن همهم الغلاب قد تركز على تحويل خبرتهم وفكرهم (وكونك تخبر وتفكر معناه أن تكون ذا اهتمامات تجاوز

الشعر) تحويل خبرتهم وفكرهم إلى شعر . وعلى ذلك يكون الناقد ناقداً أدبياً إذا كان همه الأساسي في كتابة النقد هو أن يساعد قراءه على الفهم والاستمتاع . غير أنه ينبغي أن تكون له اهتمامات أخرى ، كما هو الشأن مع الشاعر نفسه ، لأن الناقد الأدبي ليس مجرد خبير فنى تعلم القواعد التى ينبغى أن يراعيها الكتاب الذين ينقدهم ، وإنما ينبغى أن يكون الناقد هو الرجل كاملا ، الرجل ذا العقائد والمبادئ والمعرفة والخبرة بالحياة .

وعلى ذلك فإننا نستطيع أن نتساءل ، إزاء أى كتابة تقدم إلينا على أنها نقد أدبى : أهى تهدف إلى الفهم والاستمتاع ؟ فإن لم تكن كذلك ، فقد تكون نشاطاً مشروعاً ومفيداً ، وإلا انبغى الحكم عليها بوصفها إسهاماً فى علم النفس أو علم الاجتماع أو المنطق أو علم التربية أو أى مبحث آخر – وينبغى أن يحكم عليها متخصصون ، لا رجال أدب ، ولا ينبغى علينا أن نخلط بين معرفتنا – أى معرفتنا بالحقائق – بعصر الشاعر وظروف المجتمع الذى يعيش فيه والأفكار الرائجة فى عصره والمضمرة فى كتاباته وذوق اللغة فى عصره – وفهمنا لشعره . قد تكون مثل هذه المعرفة ، كما قيل ، تمهيداً ضرورياً لفهم الشعر . أضف إلى ذلك أن لها قيمتها الخاصة كتاريخ ، غير أنه لأجل تذوق الشعر لا يسعها إلا أن تفضى بنا إلى الباب : ولابد لنا أن نجد لأنفسنا طريق الدخول . ذلك أن الهدف من اكتساب مثل هذه المعرفة ، من وجهة النظر المصطنعة فى هذه المقالة كلها ، ليس ، فى المحل الأول ، أن تمكننا من إسقاط ذواتنا على فترة بعيدة يسعنا أن نفكر فيها ونشعر بها ، عند قراءة الشعر ، كما كان معاصرو الشاعر خليقين أن يفكروا فيها ويشعروا بها ، رغم أن لمثل هذه الخبرة قيمتها ، وإنما الهدف – بالأحرى – أن نفصل أنفسنا عن حدود عصرنا والشاعر الذى نقرأ عمله ، عن حدود عصره ، لكى نحصل على الخبرة المباشرة والاتصال الفورى بشعره . ولنقل إن أهم شىء عندما نقرأ أنشودة لسافو ليس هو أن أتصور نفسى ساكناً لإحدى الجزر اليونانية ، منذ ألفين وخمسمائة سنة خلت ، وإنما الشىء المهم هو الخبرة التى لا تختلف لدى كل الكائنات الإنسانية ، من مختلف القرون واللغات ، ممن يمكنهم أن يستمتعوا بالشعر ، تلك الشرارة التى تستطيع أن تقفز عبر هذه السنوات الألفين والخمسمائة . وعلى ذلك فإن الناقد الذى أستشعر نحوه أكبر قدر من عرفان الجميل إنما هو الناقد الذى يستطيع أن يجعلنى أنظر إلى شىء لم أنظر إليه من قبل قط ، أو لم أنظر إليه إلا بعينين يحجبهما التحيز ، والذى يضعنى إزاءه وجها لوجه ، ثم يتركنى معه . ومن هذه النقطة يتعين على أن أعتمد على حساسيتى وذكائى وقدرتى على اكتساب الحكمة .

ولو أننا وجهنا كل اهتمامنا فى النقد الأدبى إلى «الفهم» لتعرضنا لخطر الانزلاق من الفهم إلى مجرد الشرح . بل لتعرضنا لخطر متابعة النقد وكأنه علم ، وهو مالا يمكن أن يكونه . وإذا نحن ، من ناحية أخرى ، أسرفنا فى تأكيد «الاستمتاع» فسنجنح إلى أن نقع فى الذاتية والانطباعية . ولن يفيدنا استمتاعنا بأكثر مما يفيدنا مجرد التسلية وقطع الوقت . ومنذ ثلاثة وثلاثين عاماً خلت لاح أن هذا النمط الأخير من النقد الانطباعى هو علة الضيق الذى استشعرته عندما كتبت عن «وظيفة النقد» . واليوم يلوح لى أننا بحاجة إلى أن نكون أكثر احتياطاً إزاء النقد الذى لا يعدو أن يكون تفسيرياً - غير أنى لا أريد أن أترككم مع الانطباع بأننى أريد أن أدين نقد عصرنا . فأنا أعتقد أن هذه السنوات الثلاثين الأخيرة كانت فترة لامعة للنقد الأدبى فى كل من بريطانيا وأمريكا . بل إنها قد تلوح ، عند النظر إلى الوراء ، ألمع مما ينبغى . من يدرى ؟

٢ - فى الشعراء

ڤرجيل والعالم المسيحى(*)

(١٩٥١)

إن التقدير الذى ظل فرجيل يلقاه ، عبر التاريخ المسيحى ، يمكن بسهولة أن يلوح – عند الحديث عنه تاريخياً – راجعاً ، بدرجة كبيرة ، إلى مصادفات وضروب من فضول القول وإساءة الفهم والخرافات . بوسع مثل هذا الحديث أن يخبرك بالسبب فى أن قصائد فرجيل كانت تمدح كل هذا المدح ، ولكنه قد لا يمنحك أى مبرر لكى تستنتج أنه كان يستحق مثل هذا المكان الرفيع ، والأبعد من ذلك احتمالا أن يقنعك بأن عمله له أى قيمة للعالم اليوم أو غدا أو إلى الأبد . إن ما يهمنى هنا إنما هو خصائص فرجيل التى تجعله أثيراً لدى الذهن المسيحى بصفة خاصة . وتأكيدك هذا لا يعنى أن ننسب إليه قيمة مبالغا فيها كشاعر ، أو حتى كأخلاقى ، ترفعه على كل الشعراء الآخرين ، يونان أو رومان .

ومهما يكن من أمر ، فإن ثمة «مصادفة» أو «سوء فهم» لعبت من الدور فى التاريخ ما قد يلوح معه أن تجاهلها تَهَرُّب . أعنى ، بالطبع ، «النشيد الرعوى» الرابع ، والذى نجد فيه أن فرجيل – بمناسبة مولد أو توقع مولد طفل لصديقه بوليو، الذى كان قد مُنح حديثا لقب قنصل – يتحدث بلغة طنانة فيما لا يعدو أن يكون رسالة تهنئة إلى الأب السعيد .

الآن أقبل آخر عصر فى أغنية كوماى ، وها هوذا الخط العظيم من القرون يبدأ من جديد . الآن تعود العذراء ، ويعود حكم زحل ...

سيؤتى هبة الحياة القدسية ، وسيرى الأبطال ممتزجين بالآلهة ، وسيُرى – هو ذاته – بينهم ، وسيهز عالما تكون فضائل أبيه قد أعادت إليه السلام ....

سيموت الثعبان ، ويموت نبات السم الزائف ، وتنمو توابل أشور فى كل تربة ......

(*) حديث إذاعى من محطة الإذاعة البريطانية بلندن فى ٩ سبتمبر ١٩٥١ ، نشر فى مجلة «ذا ليسنر» (المستمع) والترجمة من أعمال فرجيل مأخوذة من طبعة مكتبة لويب ، أما الترجمة من أعمال دانتى فمن طبعة كلاسيات تمبل .

إن مثل هذه العبارات قد لاحت دائما مسرفة ، والطفل الذى كان موضوعا لها لم يغد أى شخصية عظيمة فى العالم . بل لقد ذهب البعض إلى أن فرجيل كان «يجر رجل» صديقه بهذه المبالغة الشرقية . واعتقد بعض الدراسين أنه كان يحاكى أو يسخر من النبؤات السيبلية . وقد خمن البعض أن القصيدة موجهة ، على نحو مستور ، إلى أوكتافيوس ، أو حتى أنها تخص سليل أنطونى وكليوپاترا . ويقدم الدارس الفرنسى كاركوپينو أسبابا طيبة للاعتقاد بأن القصيدة تشتمل على إشارات إلى المذهب الفيثاغورى . ولا يلوح أن لغز القصيدة قد جذب أى انتباه خاص حتى أمسك الآباء المسيحيون به . فالعذراء والعصر الذهبى والسنة العظيمة والتوازى مع نبؤات أشعياء ، والطفل **care deum suboles** «النسل العزيز للآلهة ، والسليل العظيم لجوبيتر» – لا يمكن أن يكون إلا المسيح بعينه ، الذى تنبأ فرجيل بقدومه عام ٤٠ ق . م . كان لاكتانتيوس والقديس أو غسطين يؤمنان بذلك ، وكذلك الكنيسة الوسيطة بأكملها ودانتى ، بل وربما أيضا ڤيكتور هوجو ، بطريقته الخاصة .

ومن الممكن أن نجد تفسيرات أخرى فنحن قد غدونا نعلم عن الاحتمالات أكثر مما كان الآباء المسيحيون يعلمونه . ونحن نعلم أيضا أن فرجيل الذى كان رجلا عظيم الحظ من العلم فى زمانه والذى كان – كما بين مستر چاكسون نايت – عارفا بشئون المأثورات الشعبية والآثار ، كان على الأقل على معرفة غير مباشرة بأديان الشرق ولغته المجازية . وهذا خليق بأن يكون كافيا فى حد ذاته لتفسير أى إيحاء بالنبوة العبرية . وسواء ما إذا اعتبرنا التنبؤ بالتجسد مجرد مصادفة أو لم نعتبره كذلك فإن هذا يعتمد على ما نعنيه بالصدفة . وكوننا نعتبر فرجيل نبيا مسيحيا أو لا نعتبره كذلك إنما يعتمد على تفسيرنا لكلمة «نبوّة» . أما أن فرجيل نفسه لم يكن معنيا ، شعوريا ، إلا بالشئون الداخلية أو السياسية الرومانية فذاك ما أنا منه على يقين : وإنى لإخال إنه كان خليقا بأن يدهش أعظم الدهشة حين يرى المصير الذى قُدِرَ لنشيده الرعوى الرابع . لو أن النبى كان بحكم تعريفه رجلا يفهم المعنى الكامل لما يقوله لا نتهى الأمر بالنسبة لى . غير أنه إذا أريد لكلمة «إلهام» أن يكون لها أى معنى فينبغى أن يكون كما يلى : إن المتحدث أو الكاتب إنما ينطق بشىء لا يفهمه تمام الفهم ، بل هو قد يسىء تفسيره إذا رحل عنه الوحى . وهذا بالتأكيد يصدق على الإلهام الشعرى : فالأسباب التى تدعو إلى الإعجاب بأشعياء من حيث هو شاعر أوضح من تلك التى تدعو إلى المناداة بفرجيل كنبى . قد يعتقد الشاعر أنه لا يعبر إلا عن خبرته الشخصية : وقد لا تكون أبياته فى نظره إلا وسيلة للحديث عن نفسه دون إسلام لها ، ومع ذلك فإن ما كتبه قد يصير فى نظر قرائه تعبيرا عن مشاعرهم الخاصة الخفية ، وتعبيرا عن بهجة أو قنوط جيل . ولا

حاجة به إلى أن يعرف ما سيعنيه شعره للآخرين ، كما أنه لاحاجة بالنبى إلى أن يفهم معنى أقواله التنبؤية .

إن لدينا عادة عقلية تجعل من الأيسر علينا كثيرا أن نفسر المعجز على ضوء طبيعي من أن نفسر الطبيعي على ضوء المعجز . ومع هذا فإن الأخير ضرورى ضرورة الأول . إن المعجزة التى يتقبلها ويؤمن بها كل إنسان ، دون صعوبة ، لتكون معجزة غريبة بالتأكيد . لأن ما هو معجز لكل إنسان سيلوح طبيعياً لكل إنسان . ويلوح لى أن بوسع المرء أن يقبل أكثر تفسيرات «النشيد الرعوى» الرابع ، التى يقدمها دارس ومؤرخ ، إقناعا ، لأن الدارسين والمؤرخين لا يعنون إلا بما كان فرجيل يظن أنه يفعله . ولكننا نجد فى الوقت ذاته أنه إذا كان ثمة شىء اسمه الإلهام - ونحن نمضى فى استخدام الكلمة - فإنه يكون شيئاً يند عن البحث التاريخى .

وقد كان علىّ أن أنظر فى **«النشيد الرعوى»** الرابع لأنه بالغ الأهمية فى معرض الحديث عن مكان فرجيل من الموروث المسيحى إلى الحد الذى قد يؤدى معه تجنب ذكره إلى سوء فهم . ولا يكاد يمكن الحديث عنه دون إشارة إلى الطريقة التى يقبل المرء بها أو يرفض الرأى القائل بأنه نبؤة بمجىء المسيح .

لقد أردت فقط أن أوضح أن التقبل الحرفى لهذا النشيد الرعوى على أنه نبوءة كان وثيق الصلة بالاعتراف الباكر بفرجيل كقراءة مناسبة للمسيحيين ، ومن ثم فتح الطريق لتأثيره فى العالم المسيحى . ولست أنظر إلى هذا على أنه ، ببساطة ، مصادفة ، أو مجرد واحدة من عجائب الأدب . ولكن ما يعنينى حقيقة هو ذلك العنصر فى فرجيل الذى يمنحه مكانا فريدا وذا دلالة عند نهاية العالم قبل - المسيحى وبداية العالم المسيحى . إنه ينظر فى كلا الاتجاهين ، ويقيم اتصالا بين العالم القديم والعالم الجديد ، ونستطيع أن نأخذ النشيد الرعوى الرابع على أنه رمز لمركزه الفريد . من أى النواحى ، إذن ، ترى أعظم شعراء الرومان يسبق العالم المسيحى على نحو لم يسبقه به الشعراء الأغريق ؟ إن خير من أجاب على هذا السؤال هو تيودور هكر الراحل ، فى كتاب له نشرت ترجمته الإنجليزية منذ بضع سنوات خلت تحت عنوان **فرجيل أبو الغرب** . وسأستخدم منهج هكر .

وهنا سأقوم بتحويل طفيف ، ربما كان تافها ، لمجرى الحديث . عندما كنت تلميذا كان من حظى أن أتعرف إلى **الإلياذة** وإلى **الإنيادة** فى عام واحد . وكنت ، حتى تلك النقطة ، قد وجدت اللغة اليونانية دراسة أكثر تشويقا من اللاتينية . ومازلت أظنها لغة أعظم : لغة لم يُتفوّق عليها قط كأداة لأكمل رقعة وأفتن ظلال للفكر والشعور . ومع ذلك

فقد وجدت نفسى على راحتي مع فرجيل كما لم أكن على راحتى مع هوميروس . ربما كان الأمر سيغدو مختلفا لو أننا بدأنا بـ **الأوديسية** بدلا من **الإلياذة** ، لأننا عندما بدأنا نقرأ قطعا مختارة معينة من **الأوديسية** ولم أقرأ قط من **الأوديسية** فى اليونانية أكثر من تلك الكتب المختارة ، كنت أسعد كثيرا . ويسعدنى أن أقول : يقينا أن تفضيلى لم يعن أنى أظن فرجيل الشاعر الأعظم . فهذا هو نوع الخطأ الذى يقينا منه فى الشباب أننا أشد طبيعية من أن نسأل مثل هذا السؤال الصناعى – الصناعى لأنه ، فى كل الطرق التى تبع فيها فرجيل إجراء هوميروس ، لم يكن يحاول أن يفعل نفس الشىء ومما يعادل ذلك منطقا أن يحاول المرء تقدير «العظمة» النسبية لـ «الأوديسية» **ويواسيز** چيمز چويس ، وذلك ببساطة لأن چويس ، لأغراض مختلفة تماما ، استخدم إطار **الأوديسية** . كانت العقبة فى سبيل استمتاعى بـ **الإلياذة** فى تلك السن هى سلوك الأناس الذين كتب هوميروس عنهم . فقد كان أربابه عديمى المسئولية ، وفريسة لأهوائهم ، وخالين من الروح العامة ، والاحساس باللعب العادل ، كالأبطال . كان هذا صادما . أضف إلى ذلك أن حسهم الفكاهى لم يكن يمتد إلا إلى أكثر صور المزاح الخشن فجاجة . وكان أخيل جلفا ، والبطل الوحيد الذى يمكن تزكيته إما من حيث السلوك أو الحكم هو هكتور . وقد لاح لى أن هذا هو رأى شكسبير أيضاً :

لئن كانت هيلين حينذاك زوجة لملك أسبرطة

كما هو معروف أنها كذلك ، فإن هذه القوانين الخلقية

للطبيعة والأمم تنادى عاليا

بأن تعود

إن هذا كله قد يلوح ، ببساطة ، نزوة صبى مزده بنفسه . وقد عدلت آرائى الباكرة – والتفسير الذى أود الآن أن أقدمه هو ، ببساطة ، أنى قد فضلت غريزيا عالم فرجيل على عالم هوميروس – لأنه كان عالما من الكرامة والعقل والنظام أكثر تمدينا .

وعندما أقول «عالم فرجيل» فإنى أعنى ما صنعه فرجيل نفسه من العالم الذى عاش فيه . لقد كانت روما الحقبة الامبراطورية خشنة ووحشية بما فيه الكفاية ، وكانت ، من نواح مهمة ، أقل تمدينا بكثير من أثينا فى أوج عظمتها . لقد كان الرومان أقل من الأثينيين موهبة فى الفنون والفلسفة والعلم الخالص ، وكانت لغتهم أشد مقاومة للتعبير إما عن الشعر أو عن التفكير المجرد . لقد صنع فرجيل من الحضارة الرومانية فى شعره شيئاً أفضل مما كانت عليه هذه الحضارة فى الواقع . وحساسيته أقرب إلى

المسيحية من حساسية أى شاعر رومانى أو يونانى آخر : ربما كانت لا تشبه حساسية المسيحيين الأوائل ، وإنما تشبه حساسية المسيحية منذ الفترة التى نستطيع أن نقول عندها إن الحضارة المسيحية خرجت إلى حيز الوجود. نحن لا نستطيع أن نقارن بين هوميروس وفرجيل ، ولكننا نستطيع أن نقارن بين الحضارة التى تقبلها هوميروس وحضارة روما كما هذبتها حساسية فرجيل .

فما هى إذن خصائص فرجيل الرئيسية التى تجعله قريبا من الذهن المسيحى ؟ أظن أن خير طريقة واعدة بتقديم بعض الإشارة الوجيزة إلى هذا الموضوع هى أن نتابع منهج هيكر ، ونحاول تطوير دلالة كلمات مفتاحية معينة . وهذه الكلمات هى العمل labor والورع pietas والقدر fatum . إن «الزراعيات» فيما أظن أساسية لفهم فلسفة فرجيل – وذلك إذا استخدمنا كلمة الفلسفة هنا مع فارق مؤداه أننا عندما نتحدث عن فلسفة أحد الشعراء لا نعنى بالضبط بهذه الكلمة ما نعنيه عندما نتحدث عن فلسفة مفكر تجريدى . إن «الزراعيات» من حيث هى رسالة فنية عن الزراعة صعبة وبليدة فى آن واحد . وأغلبنا لا هو بالمتمكن من اللاتينية تمكنا لازما لقراءتها باستمتاع ولا هو بالذى تساوره أى رغبة فى تذكير نفسه بعذابات أيام الدراسة . وحسبى أن أزكيها فى ترجمة مستر داى لويس الذى صاغها فى نظم حديث . ولكنها عمل كرّس له صاحبه وقتا وجهدا وعبقرية . ترى لماذا كتبها ؟ ليس من المعقول أن نفترض أنه كان يحاول أن يعلم زرّاع تربة وطنه عملهم ، أو كان يرمى ببساطة إلى أن يقدم كتيبا نافعا لأهل المدن التواقين إلى شراء الأرض والشروع فى العمل كمزارعين . كذلك ليس من المحتمل أنه لم يكن يعدو أن يكون تواقا إلى تصنيف سجلات – إشباعا لحب استطلاع الأجيال التالية – عن طرق الزراعة فى عصره . فالأقرب إلى الاحتمال أنه كان يأمل أن يُذكر ملاك الأراضى المتغيبين ، والمهملين لمسئولياتهم ، وقد جذبهم حب اللذة أو حب السياسة إلى الحاضرة ، بواجبهم الأساسى نحو رعاية الأرض . ومهما يكن من شأن دافعه الواعى فإنه يلوح واضحا لى أن فرجيل قد رغب فى أن يؤكد كرامة العمل الزراعى وأهمية الرعاية الطيبة للتربة من أجل رخاء الدولة ماديا وروحيا على السواء .

والحقيقة الماثلة فى أن كل شكل شعرى كبير استخدمه فرجيل له سابقة فى الشعر اليونانى لا ينبغى أن يُسمح لها بأن تغمض الأصالة التى أعاد بها خلق كل شكل استخدمه . ليس هناك – على ما أظن – سابقة لروح **الزراعيات** والاتجاه المعبر عنه فيها إزاء التربة ، وفلاحة التربة ، إنما هو شىء يخلق بنا أن نجده مفهوما بصورة

خاصة الآن ، حيث التكتل في الحضر ، والهرب من الأرض ، ونهب الأرض ، وبعثرة الموارد الطبيعية قد بدأت تجذب الانتباه . لقد كان الإغريق هم الذين علمونا كرامة الفراغ ، ومنهم نرث إدراك أن أعلى صور الحياة هي حياة التأمل . بيد أن هذا الاحترام للفراغ عند الإغريق كان مصحوبا باحتقار للمهن الـ banausic . وقد أدرك فرجيل أن الزراعة أساسية للحضارة ، وأكد كرامة العمل اليدوى . وعندما خرجت طوائف الرهبنة المسيحية إلى حيز الوجود اجتمعت حياة التأمل وحياة العمل اليدوى لأول مرة . لم تعد هذه أشغالا لطبقات من الناس مختلفة إحداها نبيلة والأخرى أدنى ، لا تلائم سوى العبيد أو العبيد تقريبا . فقد كان في العالم الوسيط قدر كبير مما ليس بالمسيحي : وكانت الممارسة في عالم العلمانيين بالغة الاختلاف عن ممارسة الطوائف الدينية في خير أحوالها . ولكن المسيحية وطدّت على الأقل مبدأ أن الفعل والتأمل ، العمل والصلاة ، أساسيان كلاهما لحياة الإنسان الكامل . ومن المحتمل أن يكون استبصار فرجيل قد تبينه الرهبان الذين كانوا يقرءون أعماله في دورهم الدينية .

أضف إلى ذلك أننا بحاجة إلى استبقاء هذا التأكيد من جانب **الزراعيات** في أذهاننا عندما نقرأ **الإنيادة** . ففرجيل معنى فيها بالسلطة الرومانية imperium romanum ، ويمد الحكم الامبراطورى وتبريره . لقد حدد مثلا أعلى لروما ، وللامبراطورية عموما ، لم يتحقق في التاريخ قط ، ولكن المثل الأعلى للامبراطورية كما يراه فرجيل مثل نبيل . لقد كان إخلاصه لروما قائما على إخلاصه للأرض ، ولإقليمه الخاص ، ولقريته الخاصة ، ولأسرته في القرية . وعند قارئ التاريخ أن هذه الإقامة لما هو عام على ما هو خاص قد تلوح سرابا كما أن اتجاه حياة التأمل وحياة النشاط قد يلوح لأغلب الناس سرابا . لأن هذه الأهداف – في أغلب الأحيان – ينظر إليها على أنها بدائل : فنحن نمجد حياة التأمل وننتقص من حياة النشاط ، أو نمجد حياة النشاط وننظر إلى حياة التأمل بازدراء مستمتع ، إن لم يكن بعدم قبول خلقى . ومع ذلك فقد يكون الرجل الذى يؤكد ما ليس متماشيا ظاهريا هو الذى على صواب .

ونأتى إلى الكلمة الثانية . من الشائع أن كلمة «ورع» piety ليست سوى ترجمة مردودة ، ومغيرة ، ومتخصصة ، لكلمة pietas . فنحن نستخدمها بمعنيين : عموما ، توحى بالذهاب إلى الكنيسة في تقوى ، أو على الأقل الذهاب إلى الكنيسة بمظهر التقوى . وبمعنى آخر ، تكون دائما مسبوقة بالنعت «بنوى» ، بمعنى السلوك الصحيح إزاء الأب . وعندما يتحدث فرجيل – مثلما يفعل – عن «إينياس الورع» Pius Aeneas فنحن معرضون لأن نفكر في عنايته بأبيه ، وإخلاصه لذكرى أبيه ، ومواجهته المؤثرة

لأبيه عند هبوطه إلى الأقاليم السفلى . ولكن لكلمة pietas عند فرجيل تداعيات معنى أوسع كثيرا : فهى تتضمن اتجاها إزاء الفرد ، وإزاء الأسرة ، وإزاء الإقليم ، وإزاء قَدَر روما الامبراطورى . وأخيرا فإن إينياس «ورع» أيضا فى احترامه للآلهة ، ومراعاته الدقيقة للطقوس والتقدمات . إنه اتجاه إزاء كل هذه الأشياء ، ومن ثم فهو يتضمن وحدة ونظاما بينها . الحق أنه اتجاه إزاء الحياة .

وعلى ذلك فإن إينياس ليس مجرد رجل أوتى عددا من الفضائل ، كل منها ضرب من الورع ، بحيث أن دعوته ورعا pius على وجه العموم لا يعدو أن يكون استخداماً لاسم جماعى ملائم . إن الورع واحد لا ينقسم . وهذه أوجه للورع فى سياقات مختلفة يتضمن كل منها صاحبه . فهو ، فى إخلاصه لأبيه ، ليس مجرد ابن جدير بالإعجاب . إن فيه ودا شخصيا من شأن الورع البنوى أن يكون ناقصا بدونه ، ولكن الود الشخصى ليس هو الورع . وهناك أيضا إخلاصه لأبيه باعتباره أباه الذى أنجبه : وهذا هو الورع من حيث هو تقبل لآصرة لم يخترها المرء . إن نوعية الود تتغير وأهميته تعمق عندما يغدو حبا واجبا لموضوعه . ولكن هذا الورع البنوى إنما هو أيضا اعتراف بآصرة أبعد مدى ، هى الآصرة التى تربط الإنسان بالآلهة الذين يرضيهم مثل هذا الموقف : فعدم الوفاء بها خليق بأن يكون افتقارا إلى الورع إزاء الآلهة . وعلى ذلك ينبغى أن يكون الآلهة آلهة جديرين بهذا الاحترام، وبدون آلهة أو إله يُنظَر إليه على هذا النحو لابد للورع البنوى من أن ينقرض ، لأنه لا يغدو حينذاك واجبا : إذ سيكون شعورك نحو والدك راجعا فقط إلى المصادفة المحدودة للتوافق بينكما ، أو هو سيرتد إلى إحساس بالعرفان بالجميل إزاء رعايته وعنايته . إن اينياس ورع إزاء الآلهة . وورعه لا يتضح قدر ما يتضح حينما تبتليه الآلهة . لقد كان عليه أن يتحمل الكثير من جونو ، بل أن أمه ڤينوس – الأداة الخيرة لقدره – وضعته ذات مرة فى وضع محرج جدا . إن فى اينياس فضيلة – هى بمثابة عنصر أساس فى تقواه – توازى وتومىء إلى الاتضاع المسيحى . فاينياس هو الطرف المقابل ، من نواح هامة ، لكل من أخيل وأوديسيوس . وعلى قدر ما يكون بطلا يكون كذلك باعتباره الشخص الأصلى المنتزع من مكانه ، والهارب من مدينة مدمَّرة ومجتمع مباد ، يذوى فيه القلائل الباقون – عدا جماعته – عبيدا للاغريق . لم يقدر له ، مثلما قدر ليوليسيز ، أن يمر بمغامرات مدهشة ومثيرة ، مع حكايات غرامية عارضة من ذلك النوع الذى لم يترك أثرا فى ضمير عابر السبيل ذاك . ولم يقدر له أن يعود ، فى نهاية المطاف ، إلى نار المدفأة المتذكَّرة ، ليجد زوجة مثالية تنتظره ، ويجتمع شمله بابنه وكلبه وخدمه . إن نهاية إينياس ليست إلابداية جديدة ، والمغزى الكامل للرحلة إنما هو شىء سيظن أنه للأجيال القادمة .

وأقرب شبيه له هو أيوب ولكن مكافأته ليست هي مكافأة أيوب ، وإنما تتمثل فقط فى تحقيق قدره . إنه يعاني لأجل ذاته ، ولا يتصرف إلا إطاعة . وهو ، في الحق ، نموذج البطل المسيحي لأنه ، باتضاع ، رجل ذو رسالة ، ورسالته هي كل شيء .

وعلى ذلك فإن الورع pietas ، لا يُشرح إلا على ضوء القدر fatum وهي كلمة تتردد على نحو مستمر في «الإنيادة» : كلمة محملة بالمعنى حتى ليحتمل أن يكون بها من المعنى أكثر مما كان فرجيل نفسه يخال . وأقرب كلمة تقابلها عندنا هي (القدر) destiny تلك الكلمة التي تعني أكثر مما نستطيع أن نجد تعريفا له فهي كلمة لا يمكن أن تكون ذات معنى في كون آلي . إذ لو كان ما يطوى إلى أعلى لابد أن يجرى إلى أسفل فأى قدر هنالك ؟ ليس القدر هو الضرورة اللازمة وليس هو الهوى بل هو في أساسه شيء ذو معنى . إن لكل إنسان قدره رغم أن بعض الرجال ولا ريب «رجال قدر» على نحو لا يشاركهم أغلب الناس فيه . وإينياس رجل قدر على نحو فذ مادام مستقبل العالم الغربي يتوقف عليه . بيد أن وقوع الاختيار عليه يستعصي على التفسير وهو أقرب إلى أن يكون عبئا ومسئولية منه إلى أن يكون مدعاة لتمجيد النفس . فكل ما يحدث هو أنه يتصادف لشخص واحد لا لسائر الناس أن تتوافر فيه الملكات اللازمة لمواجهة أزمة عميقة . بيد أنه لافضل له في هذه الملكات ولا في المسئولية المنوطة به . إن بعض الناس يؤمنون بقدرهم إيمانا عميقا وهم ينجحون في ظل هذا الإيمان ولكنهم عندما يتوقفون عن العمل كأدوات ويخالون أنفسهم المصدر الإيجابي لكل ما يصدر عنهم من أفعال تلم بهم الكارثة عقابا لهم على كبريائهم . إن اينياس رجل يوجهه أعمق الإيمان بقدره ولكنه رجل متواضع يعلم أن قدره ليس بالأمر الذي يشتهيه المرء ولا بالذي يمكنه اجتنابه . ترى ما القوة التي يقوم على خدمتها ؟ إنها ليست قوة الآلهة لأن هؤلاء الآلهة أنفسهم لا يعدون أن يكونوا مجرد أدوات بل يكونون أحيانا أدوات متمردة . فمفهوم القدر يتركنا في مواجهة لغز لايضاد العقل ما دام يتضمن أن للعالم ولمجرى التاريخ الإنساني معنى.

وكذلك فإن القدر لا يعفي الجنس الإنساني من المسئولية الخلقية ، وذلك هو ، على الأقل ، ما أوحت إلي به قراءتي لحكاية دايدو . فقصة حب إينياس ودايدو قد رتبتها ڤينوس : وما كان لأي من العشيقين أن يمتنع عن حب صاحبه . والآن فإن ڤينوس ذاتها لم تكن تتصرف بوحي من نزوة ، أو بدافع من عبث . من المحقق أنها كانت فخورا بمصير ابنها ، ولكن سلوكها ليس سلوك أم مفتونة : وإنما هي نفسها أداة لتحقيق قدر ابنها . كان على اينياس ودايدو أن يتحدا ، وكان عليهما أن يفترقا ولم

يعترض اينياس ، وإنما انصاع لقدره . غير أنه من المحقق إنه وجد في ذلك تعاسة عميقة ، وإخال أنه شعر بأنه يتصرف على نحو مخز . وإلا فلماذا احتال فرجيل على جعله يلتقى بظل دايدو في العالم السفلى ، ويتلقى منها ذلك التوبيخ ؟ إنه عندما يرى دايدو يحاول الاعتذار عن تنكره لها sed me iussa deum : لقد كنت أخضع لأوامر الآلهة ، وكان القرار الذى فرضته على بالغ التكدير ، وإنى لآسف لأنه جرحك هكذا . ولكنها تتجنب نظرته وتتحول عنه ، بوجه جامد كأنه قُد من صوان أومن صخر ماربيزا . ولا يخامرني شك في أن فرجيل عندما كتب هذه الأبيات كان يتقمص دور إينياس ويشعر ، يقينا ، بالصغار . كلا . إن قدرا كذلك الذى كُتبَ على إينياس لا يجعل حياته أسهل : وإنما هو صليب بالغ الثقل عليه أن يحتمله . ولَست أجد بين أبطال الأقدمين من وجد نفسه في مثل هذا الموقف الحتمى المؤسف . وإخال أن خير شاعر كان يمكنه أن يبارى فرجيل في معالجته لهذا الموقف هو راسين : إذ من المحقق أن الشاعر المسيحى الذى أورد هذا البيت المدمر على لسان روكسان الغاضبة «عد إلى العدم الذى أخرجتك منه» "Rentre dans le Néant d'ou je t'ai fait sortir" قد كان بحيث يستطيع ، إن استطاع أحد ، أن يجد كلمات لدايدو في هذه المناسبة .

ما هو إذن معنى هذا القدر الذى لا يشترك فيه أى بطل من أبطال هوميروس مع إينياس ؟ إنه في عقل فرجيل الواعى وبالنسبة لمعاصريه من القراء يعنى السلطة الرومانية imperium romanum. وقد كان هذا في حد ذاته – حسب رؤية فرجيل – تبريرا لائقا للتاريخ . وأعتقد أنه كانت لفرجيل أوهام قليلة وأنه كان واضح الرؤية لجانبى أى قضية : جانب الخاسر وجانب المنتصر . ونجد على الرغم من ذلك أنه حتى الذين لا يعرفون من اللاتينية مثلى غير القليل لابد وأن يتذكروا هذه الأبيات وينتشوا لها :

His ego nec metas rerum, nec tempora pono :

Imperium sine fine dedi ...

Tu regere imperio populos, Romane, Memento.

(hae tibi erunt artes) pacique imponere morem.

parcere sublectis et debellare superbos ...

أما أنا فلم أضع حدودا لهذه الأشياء ، ولم أضع الوقت

لقد وهبتك السلطة بغير حد ...

وأما أنت فتذكر أيها الرومانى أنك تحكم الشعوب بهذه السلطة
(ستكون لك هذه الفضائل) : أن تنشر السلام وأن تقيم الأخلاق
وأن تسعف المطحونين ، وتقهر المتغطرسين .

أقول : إن كل نهاية التاريخ هي ما كان فرجيل بالقادر على رؤيته وإنها كانت نهاية ذات قيمة . أتظنون حقا أن فرجيل كان مخطئا ؟ لابد وأن تتذكروا أن الامبراطورية الرومانية كانت قد تحولت إلى الامبراطورية الرومانية المقدسة . والذى عرضه فرجيل على معاصريه قد كان أرفع مثل أعلى يمكن أن يقدم حتى لامبراطورية رومانية غير مقدسة أو لأى امبراطورية لاتعدو أن تكون زمنية . إننا جميعا – مادمنا ورثة الحضارة الأوربية – لانزال مواطنين فى الإمبراطورية الرومانية وإن الزمن لم يثبت بعد أن فرجيل كان مخطئا عندما كتب يقول : ولم أضع الوقت ، لقد وهبتك السلطة بغير حد . nec tempora pono : imperium sine fine dedi .

بيد أنه من البديهى أن الامبراطورية الرومانية التى تخيلها فرجيل والتى من أجلها وضع إينياس قدره موضع التنفيذ لم تكن بالضبط نفس الامبراطورية الرومانية ذات الفيالق وممثلى القناصل والمديرين ورجال الأعمال والمضاربين وزعماء الغوغاء والقواد . لقد كانت أعظم من ذلك ولكنها لم تكن موجودة إلا لأن فرجيل تخيلها . وهى تظل مثلا أعلى ولكنه مثل أعلى مرّ من بين يدى فرجيل إلى المسيحية التى طورته وحنت عليه .

يلوح لى ، فى الختام ، أن المكانة التى اختص بها دانتى فرجيل فى الحياة الأخرى إذ جعله يقوم بدور الدليل والمعلم حتى التخم الذى ما كان ليسمح لفرجيل بأن يتخطاه هى تعبير دقيق عن صلة فرجيل بالعالم المسيحى . فنحن نجد عالم فرجيل – إذا قسناه بعالم هوميروس – قريبا من العوالم المسيحية من ناحية اختيار القيم ونظامها والصلة بينها . وقد قلت إن هذا لا يتضمن أى مقارنة بين هوميروس الشاعر وفرجيل الشاعر . ولا أنا أيضا بالذى يظن أن هذه بالضبط مقارنة بين العالمين اللذين عاشا فيهما إذا نظرنا إلى هذين العاملين ضاربين صفحا عن التفسيرات التى أمدنا بها الشاعران . ربما كان مانعرفه عن عالم فرجيل أكبر مما نعرفه عن عالم هوميروس وإن فهمنا لعالم الأول خير من فهمنا لعالم الثانى ومن ثم فنحن أقدر على أن نرى فى الفكرة الرومانية حسب فرجيل مدى ما حققته يد فرجيل المُشكِّلة وعقله الفلسفى . ذلك أن فرجيل – بالمعنى الذى يمكن أن يقال به إن الشاعر فيلسوف (وهو يختلف عن

المعنى الذى يمكن أن يقال به إن شاعرا عظيما قد يجسد فلسفة عظيمة فى شعر عظيم) - هو أعظم فلاسفة روما القديمة . ومن ثم فليس الأمر مقصورا على أن الحضارة التى عاش فرجيل فيها أقرب إلى الحضارة المسيحية من حضارة هوميروس وإنما نحن نستطيع القول بأن فرجيل ، من بين شعراء اللاتينية أو ناثريها ، قريب من المسيحية على نحو فريد . وثمة عبارة حاولت أن أتجنب استخدامها ولكنى أجد نفسى الآن مضطرا إلى استخدامها وهى : anima naturaliter christiana .

فاستخدام هذه العبارة فى معرض الحديث عن فرجيل أو عدم استخدامها أمر موكول لاختيار كل شخص . ولكنى أميل إلى الظن بأنه يقصر عنها بالكاد : وهذا هو السبب فى أننى قلت إنى إخال دانتى قد وضع فرجيل في موضعه الصحيح . وسأحاول أن أعلل ما قلته .

ثمة مفتاح آخر لفهم فرجيل إلى جانب كلمات «العمل» labor و«الورع» pietas و«القدر» fatum وهو ما آمل أن أستطيع التدليل عليه من فرجيل بنفس الطريقة . إذ ما هى الكلمة الهادية التي يجدها المرء فى «الكوميديا الإلهية» ولا يجدها فى «الإنيادة» ؟ بديهى أنها قد تكون «الضوء» lume وكذلك كل الكلمات المعبرة عما للضوء من مغزى روحى . ولكنى أظن أن هذه الكلمة ، كما يستخدمها دانتى ، ذات معنى لا ينتمى إلا إلى المسيحية الصريحة ممتزجا بمعنى ينتمى إلى الخبرة الصوفية . وليس فرجيل بالصوفى . فالكلمة التى يستطيع المرء وهو محق أن يأسف لغيابها عن فرجيل هى «الحب» amor وكلمة الحب قبل كل شىء هى مفتاح فهم دانتى . ولست أعنى بذلك أن فرجيل لا يستخدم الكلمة قط ، فهى تتردد فى «القصائد الرعوية» : «الحب يقهر كل شىء» amor vincit omnia . ولكن غراميات الرعاة عنده لا تعدو أن تكون موروثا شعريا . فاستخدام كلمة «الحب» amor فى القصائد الرعوية لا يضيف أى معانى لهذه الكلمة فى «الإنيادة» مثلما نجد على سبيل المثال أننا نرجع إلى پاولو وفرانشسكا بمزيد من الفهم لعاطفتهما بعد أن يكون دانتى قد اجتاز بنا دوائر الحب فى «الفردوس» . من المؤكد أن لغرام إينياس ودايدو قوة مأساوية عظيمة وأن فى «الإنيادة» من الرقة والشجن مافيه الكفاية . ولكن فرجيل فيما أرى لا يعطى الحب قط نفس الدلالة التى يعطيها للورع pietas وليس الحب عنده هو الذى يسبب «القدر» fa-tum أو يحرك الشمس والنجوم . بل ونجد أنه حتى فى تصويره لحدة العاطفة الجسدية أشد فتورا من بعض زملائه الشعراء اللاتين وأقل مرتبة بكثير من كاتولوس فى هذا الصدد . وإذا نحن لم نستشعر البرودة ونحن نقرؤه فنحن على الأقل نحس

بأننا نتحرك فى لون من الشفق الانفعالى . لقد كان فرجيل ، من بين كتاب الآداب الكلاسيكية ، يجد معنى فى العالم ونظاما ورفعة وكان للتاريخ عنده معنى على نحو لا نجده عند أى كاتب في عصره باستثناء أنبياء العبرية . ولكن فرجيل كان محروما من رؤيا الرجل الذى أمكنه أن يقول : «فى الأعماق رأيت الأوراق المبعثرة : أوراق كل الكون متجمعة وقد ضمها الحب فى سفر واحد» .

Legato con amor in un volume.

سير چون ديڤيز (*)

(١٩٢٦)

توفي كبير القضاة جون ديفيز في ٧ ديسمبر ١٦٢٦ . وخلف وراءه عددا من القصائد ، ورسالة فلسفية عنوانها «أكاديمية العقل» ، وبعض الكتابات القانونية ، وعدة مقالات رسمية طويلة عن أيرلندا . لقد كانت حياته في الوظائف العامة حياة بارزة ، ولكن من المحتمل جدا أن تكون القصيدة التي حفظت ذكراه ، قصيدة Nosce Teip-sum (اعرف نفسك) ، هي التي زكته لدى الملك چيمز . ومن المحتمل أن يكون چيمز أكثر تذوقا للعلم منه للامتياز في الشعر ولكنه أدرك – على أية حال – امتياز شاعر كان ، من بعض النواحي ، غريبا عن عصره بقدر ما هو غريب عن عصرنا . إن قصائد ديفيز الأقصر رشيقة عادة ، وجميلة أحيانا ، ولكنها قد توارت تماما حتى وراء الصيت المتواضع لقصيدتي «اعرف نفسك» Nosce Teipsum و«الأوركسترا» إلى الحد الذي لا تختار معه قط كقطع منتخبات . وقصيدة «اعرف نفسك» Nosce Teipsum ، بنطقها المقتضب ورباعياتها المغلقة على ذاتها ، تغرى بالتشويه ، ولكن مقطوعة أو مقطوعتين منها هما كل ما اختير في كتب المنتخبات .

ومن المحتمل أن يكون كل ما يعرفه أغلب القراء عن ديفيز ممثلا في مقطوعتين واردتين بـ **كتاب أكسفورد للشعر الإنجليزي** :

إني أعلم أن لنفسي القدرة على أن تعرف كل شيء ،

ولكنها رغم ذلك عمياء وجاهلة بكل شيء :

أعلم أني أحد ملوك الطبيعة الصغار ،

ولكني لأقل الأشياء وأشرها عبد .

أعلم أن حياتي ألم ولا تعدو أن تكون رقعة ؛

(*) نشرت في «ذا تايمز لترارى سپلمنت» (ملحق التايمز الأدبي) في ١٩٢٦ .

أعلم أن حسى يخدع فى كل شىء ؛

وخلاصة القول إنى أعلم من أمر نفسى أنى إنسان –

وهو كائن فخور شقى رغم ذلك .

ورغم كل فتنة واكتمال هاتين المقطوعتين فإنهما لا تمثلان القصيدة . وليس بوسع أى مختارات من مقطوعاتها أن تمثلها . إن ديفيز شاعر أبيات فاتنة ، ولكنه أكثر من ذلك . إنه ليس واحدا من تلك المرتبة الثانية من الشعراء الذين يرددون ، هنا وهناك ، صدى أنغام العظماء . ولئن كان فى قصيدة **الأوركسترا** لمحة من تأثير سپنسر ، فإنه ليس أكثر من الدين الذى يدين به كثير من الإليزابيثيين لذلك الأستاذ فى النظم . وإن خطة قصيدة **اعرف نفسك** ونظمها ومحتواها لعلى درجة عالية من الأصالة فى ذلك العصر .

إن قصيدة **اعرف نفسك** Nosce Teipsar مناقشة طويلة منظومة لطبيعة النفس وعلاقتها بالبدن . ليست نظريات ديفيز هى نظريات فلاسفة القسم الأخير من القرن السابع عشر ، ولا هى بالأرسطية البالغة الجودة . فديفيز أشد اهتماما بأن يثبت أن النفس متميزة عن البدن منه بأن يفسر كيف يمكن التوحيد بين مثل هذه الكيانات المتميزة . إن النفس روح وهى ، بهذه المثابة ، ذات فطنة وإرادة وعقل وحكم . وهى لا تبدو باعتبارها «صورة» للبدن ، فالأحرى أن كلمة «صورة» تبدو فى القصيدة بمعنى «تمثيل» similitudo . إن النفس فى البدن كما أن الضوء فى الهواء – وهذا تخلص من المسألة المدرسية عما إذا كانت النفس تكمن فى جزء من البدن أكثر من كونها فى جزء سواه . كذلك ليست مشكلات الإدراك الحسى بالعصية على الحل : فديفيز لا يزعجه «استقبال الصور دون هيولى» ومساهمته فى علم الأصوات هى شرحه أنه لابد للأصوات من أن تمر خلال «منعطفات وتعرجات» الأذن :

لأنه لو كان الصوت يصدم المخ مباشرة ،

لأدهشه وأربكه كثيرا .

إنه سواء ما إذا كان ديفيز قد استعار نظرياته – إذا كانت تستحق اسم نظريات – من نمسيوس أو من كاتب مسيحى آخر باكر أو لم يكن ، وسواء ما إذا كان قد حصل عليها مباشرة أو متداولة أو لم يكن ، فمن الواضح أننا لا نستطيع أن نحملها على محمل الجد أكثر مما ينبغى . بيد أن نهاية القرن السادس عشر لم تكن فترة رهافة فلسفية فى انجلترا – حيث أنه من المؤكد أن الفلسفة قد فترت ، كما هو واضح ، لمدة

مائة سنة وأكثر . وإذا وضعنا فى اعتبارنا المكان والزمان لوجدنا أن هذه القصيدة الفلسفية - لقاض مبرز - ليست نتاجا هين الشأن بحال من الأحوال . ففى عصر كانت الفلسفة فيه - دع عنك اللاهوت - تعنى عادة (وخاصة فى الشعر) مجموعة من أقوال سنكا المتداولة ، كان عقل ديفيز عقلاً مستقلا .

ومهما يكن من أمر ، فإن امتياز القصيدة وغرابتها يكمنان فى كمال أدائها إلى النهاية . ففى لغة على درجة ملحوظة من الوضوح والصرامة ينجح ديفيز فى إبقاء القصيدة - باتساق - على مستوى الشعر ، ولا يحلق قط نحو الإسراف فى الخيال أو التعبير الطنان ، ولا ينحدر قط - كما كان يمكن أن يفعل بسهولة - إلى اللاشعرى والمضحك . وثمة أبيات ورباعيات متفرقة تبقى فى ذاكرة القارئ مثل :

لكن ما دامت حياتنا تنزلق بهذه السرعة ،

كعقاب جائع خلال العاصفة ،

(وهو تشبيه يستعيره ألكزاندر فى قصيدته المسماة يوليوس قيصر) أو

ولئن كنت ، كطفل ، يخشى من قبل

أن يبقى فى الظلام ، حيث لا ترى شيئا

فإنى قد جلبت لك الآن مشعلا ، فلا تخف

وعندما تموت ، فلن تكون hud - winkt

لم يكن ديفيز يتمتع بميزة التوفيق الكبير فى العبارة ، ولكن قد يكون لنا أن نلاحظ أنه عندما يختلس شعراء آخرون منه ، أو يتوصلون مستقلين إلى نفس الصورة ، فإن ديفيز يفوقهم عادة . ويقارن جروسارت بين القطعتين التاليتين وفيهما تجد تشبيها استخدمه ديفيز وبوب :

أشبه بأنثى عنكبوت حاذقة ، تجلس

فى منتصف نسيجها الذى ينتشر عريضا

وإذا لمس أى شىء أقصى خيوطه

شعرت به على الفور من كل جانب .

وهذا بوب :

لمسة العنكبوت ، كم هى رهيفة على نحو دقيق ،

فهو يشعر بكل خيط فيه ، ويعيش على طول الخط .

إن أنثى عنكبوت ديفيز أكثر حياة ، رغم أنه يحتاج إلى بيتين أكثر من أجلها . وثمة مثل آخر هو الصورة المعروفة من قصيدة **الملاح القديم** :

ما زال المحيط كعبد أمام سيده

لا تهب عليه ريح

وعينه الكبيرة البراقة فى أشد سكون

مرفوعة إلى القمر

حيث كلمة «أشد» عيب . أما ديفيز فيقول (فى قصيدة الأوركسترا) :

انظر إلى البحر الذى يهرع حول الأرض ،

وكالحزام يحكم قبضته على خصرها الصلب

يفهم الموسيقى والإيقاع على السواء

لأن عينه البلورية الواسعة مثبتة دائما

على القمر ، لا تتحول عنه

وكما يرقص القمر فى مداره الشاحب .

كذلك يرقص البحر حول مركزه ها هنا

بيد أن أستاذية الصنعة فى قصيدة : **اعرف نفسك** Nosce Teipsum وجمالها لا يمكن أن يتذوقا من طريق مقتطفات مبعثرة . ذلك أن تأثير القصيدة تراكمى . لقد اختار ديفيز مقطوعة صعبة ، يكاد يستحيل فيها اجتناب الرتابة . وهو لا يحليها بشىء من أزهار الإغراب فى التعبير الشائعة فى عصره ، أو العصر التالى ، ولا يستخدم شيئا من الأضداد أو الفطنة اللفظية التى يقيم بها الأوغسطيون صلب لغتهم البلاغية . ومعجمه اللفظى واضح منتقى دقيق . وفكره ، بالنسبة لشاعر إليزابيثى ، متسق على نحو مدهش . وليس ثمة ما هو فضول عن حجته الأساسية، ولا شطحات أو سبحات . ورغم أن كل رباعية لديه كاملة فى ذاتها ليست سلسلة رباعياته «عقدا من اللآلئ» (كما هو الرائج فى العصر التالى لعصره ، وكما فى قصيدة **الباكية** لكراشو) قط ، وإنما

تفكيره مستمر . ومع ذلك لا تجد مقطوعة تطابق فى الإيقاع مقطوعة أخرى . إن الأسلوب يلوح عاطلا عن الزينة بل وأجرد ولكن محاط أنغام ديفيز الشخصية ماثلة دائمة هناك . وقد لاحظ كثير من النقاد تكثيفه الفكر ، وقصد لغته واتساق امتيازه ولكن بعضهم وقع فى خطأ افتراض أن مزية ديفيز إنما هى مزية تليق بالنثر . إن هالام ، بعد أن يمدح القصيدة ، يقول :

«لئن كانت تصل إلى قلب كل إنسان ، لقد كان ذلك من طريق العقل . غير أنه لما كانت الحجة القوية – فى أسلوب وجيز وصائب – لا تفشل فى إمتاعنا فى النثر ، يلوح من الغريب أن تفقد تأثيرها عندما تكسب عون الوزن المنتظم ، بغية إرضاء الأذن ومساعدة الذاكرة » .

إن نقد هالام نقد مقلوب رأسا على عقب . ولابد أن قلب هالام كان عصيا على الاقتراب منه على نحو فريد ، أو أن عقله كان يتأثر على نحو بالغ اليسر – فليست حجة ديفيز قوية ، ولو أنه دخل حلقة المحاجة الفلسفية ، لتمكن معاصره الكاردينال بيلارمين من أن يصرعه في أول جولة . لم يؤت ديفيز ذهنا فلسفيا ، وإنما كان فى المحل الأول شاعرا ، ولكنه شاعر ذو ملكة في العرض الفلسفى . وهو يتوسل – على التحقيق – إلى ما يدعوه هالام بالقلب ، رغم أننا لم نعد نستخدم ذلك العضو بمفرده كأداة لكل مشاعر الشعر . وامتياز نظرية البدن والنفس التى جهر بها ديفيز لا صلة لها بموضوعنا على أية حال . فلو أن أحدا أمده بنظرية أفضل لكان من المحتمل أن تجيء القصيدة ، من إحدى الزوايا ، أفضل . ومن زاوية أخرى ، فلن يهم ذلك مثقال ذرة . والشيء المدهش هو أن ديفيز قد تمكن ، فى زمانه ومكانه ، من أن ينتج مثل هذه النظرية المتسقة والجديرة بالاحترام ، ليس هناك شاعر ، ولا حتى جراى ، قد فاق ديفيز فى استخدامه للرباعية التى استخدمها فى قصيدة «اعرف نفسك» Nosce Teipsum وليس هناك قصيدة نظمت فى أى بحر مشابه (قارن «ساحرة أطلس») تتفوق عروضيا على قصيدة «الأوركسترا» . وحتى قصائده التحميلية القصيرة حول اسم الملكة إليزابيث جديرة بالإعجاب لرشاقتها ولحنيتها . وبهذه العبقرية فى النظم ، وهذا الذوق فى اللغة ، الذى كان خالصا من الشوائب على نحو ملحوظ فى عصره ، كان ديفيز يملك تلك الهبة الغريبة البالغة الندرة : هبة تحويل الفكر إلى شعور .

وفى جهد إحلال ديفيز «فى مكانه» ، وهو الشاعر الذى يلوح عصيا على التصنيف ، قارنه النقاد من ناحية بأتباع سينكا : تشاپمان ودانيل وجريڤيل . وقورن من ناحية أخرى بدن والميتافيزيقيين . وليس أى من هذين التصنيفين بالدقيق تماما .

إذ يلوح أن دين ديفيز المباشر الوحيد إنما يرجع إلى سپنسر ، أستاذ كل إنسان . إن طراز فكره - وبالتالى نغمة تعبيره - يفصلانه عن أتباع سنيكا . إن فكره ، كما قلنا ، أقل مرتبة كفلسفة ، ولكنه متسق وخالص من التطرف أو اتخاذ الأوضاع اللافتة النظر . فهو يفكر ككلامى ، رغم أن نوعية فكره قد كانت خليقة بأن تصدم الكلاميين . وتشاپمان ودانيل وجريڤيل ، على قدر ما يمكن القول بأنهم فكروا أساسا ، كانوا يفكرون بطريقة البلاغيين اللاتينيين . وكما هو الشأن مع سائر الكتاب المسرحيين فقد تشربوا من سنيكا فلسفة هى أساسا وضع مسرحى . وعلى ذلك فإن لغتهم ، حتى عندما تكون نقية ومكبوحة - وإن لغة دانيل لنقية ومكبوحة على نحو مدهش - طنانة وبلاغية دائما ، وكأنما شعرهم يلقى على الملأ ، ومشاعرهم تستشعر على الملأ . أما لغة ديفيز ونغمته فهما لغة ونغمة التأمل المتوحد . إنه يتكلم كرجل يناقش نفسه ، فى عزلته ، ولا يرفع صوته قط .

وعلى هذا النحو نفسه يمكن أن يقال إن ديفيز لا يشترك مع دن إلا فى القليل. فليس الأمر مقصورا على تحكم ديفيز فى استخدامه لتشبيهاته واستعاراته . إن الإغراب اللفظى فى الصور ، كما يستخدمه دن ، يتضمن موقفا من الأفكار بالغ الاختلاف عن موقف ديفيز ، وربما كان أشد وعيا بكثير . لقد كان دن على استعداد لأن يراود أى فكرة تقريبا ، وأن يتلاعب بها ، ويتتبعها عن حب استطلاع ، ويستكشف كل إمكانات تأثيرها فى حساسيته . أما ديفيز فأشد وسيطية بكثير ، وقدرته على الاعتقاد أعظم . ليست لديه إلا فكرة واحدة ، يتتبعها بكل جدية - وهو نوع من الجدية كان نادرا فى عصره . إنه لا يستغل الفكر من أجل الشعور ، وإنما يتابعه لأجل ذاته ، والشعور عنده ضرب من النتاج الثانوى ، وإن يكن نتاجا ثانويا أقيم كثيرا من التفكير . وليس تأثير سلسلة القصيدة هو الإكثار من الشعور أو زخرفته : وإنما هو ، كلية ، يعمقه . أما التنوع فيتمثل فى العروض .

ليس هناك سوى موازٍ واحد لقصيدة «اعرف نفسك» ، وعلى الرغم مما فى ذلك من اجتراء ، فليس فيه ظلم لديفيز . إنه تلك القطع العديدة التى تعرض طبيعة النفس فى منتصف «المطهر» Purgatorio . قد تلوح مقارنة ديفيز بدانتى مغرقة فى الخيال . بيد أنه ليس هناك، فى نهاية المطاف ، إلا قلة قليلة تقرأ هذه الأجزاء من دانتى ، والأقل هى التى تصيب متعة منها : موجز القول إن هذه القطع ، فيما يحتمل ، قل أن تقرأ أو يستمتع بها ، تماما كقصيدة «اعرف نفسك» Nosce Teipsum . بديهى أن (هذه القطع) أفتن بكثير لسببين مختلفين : إن دانتى كان شاعرا أعظم بكثير ،

وإن الفلسفة التى يشرحها أشد تجسدا وحذقا إلى غير حد :

Esce di mano a lui, che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,
l'anima semplicetta, che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volentier torna a cio che la trastulla;
Di picciol bene in pria sente sapore;
quivi s'inganna, e retro ad esso corre,
se guida o fren non torce suo amore.[1]

ولسنا ، بحال من الأحوال ، نضع ديفيز على مستوى دانتي حينما نقول إن أى امرئ قادر على تذوق جمال مثل هذه الأبيات خليق بأن يتمكن من أن يستخلص متعة كبيرة من قصيدة «اعرف نفسك» Nosce Teipsum.

من «چون ملتون»(*) (1)

(١٩٣٦)

بينما يتعين علينا الاعتراف بأن ملتون شاعر عظيم جدا ولا ريب نجد من المربك أن نقرر علام تقوم عظمته . سنجد عند التحليل أن ما عليه أكثر وأقوى دلالة مما له . فهو كإنسان شخصية منفرة . هو شخصية غير مرضية سواء من وجهة نظر العالم الأخلاقي أو من وجهة نظر اللاهوتي أو من وجهة نظر المحلل النفساني أو من وجهة نظر الفيلسوف السياسي أو حتى من وجهة نظر المعايير العادية التي نحكم بها على جاذبية هذا الشخص أو ذاك . وإن شكوكي التي أود التعبير عنها هنا لأكثر جدية من هذه الأمور . إن عظمته كشاعر قد لقيت التقدير الكافي وإن كنت أظن أننا أخطأنا تبين نواحيه التي تستحق التقدير حقا ولم نتحفظ التحفظات الواجبة في تقديرنا له . لقد وجه بعض النقاد - مثل إزرا پاوند - أنظارنا إلى أخطائه كشاعر ولكن هذا التوجيه يأتي عادة بطريقة عرضية . والشيء الضروري في نظري هو أن أؤكد في نفس الوقت عظمته : فهو حين يكتب ما يقدر عليه يكتبه بأحسن مما يستطيع أي شاعر آخر أن يفعل . سأذكر أيضا التهم الجادة الموجهة إليه ناظرا بعين الاعتبار إلى التدهور - ذلك اللون الفريد من التدهور - الذي لحق باللغة من جرائه .

سيتفق كثير من الناس على أن الإنسان قد يكون فنانا عظيما ومع ذلك يكون أثره ضارا . ونحن نجد أن تأثير ملتون في رداءة ما هو رديء من شعر القرن الثامن عشر أبرز من تأثير أي شاعر آخر : فمن المحقق أن الضرر الذي أحدثه أكبر من الضرر الذي أحدثه دريدن وبوپ ، وربما كان قسم كبير من القدح الذي انصب على هذين الشاعرين ، وخاصة الثاني منهما ، بسبب ما أحدثاه من تأثير ، جديرا بأن ينصب على ملتون . غير أن حصر المسألة ، ببساطة ، في «التأثير السيء» ، لا يمثل بالضرورة تهمة جدية : لأن قسما كبيرا من المسئولية ، إذا صغنا المشكلة على هذا النحو ، سيقع على شعراء القرن الثامن عشر أنفسهم ، إذ كانوا من الرداءة بحيث لم يمكنهم أن

(*) من مقالة أسهم بها في كتاب «مقالات ودراسات» وأصدرته الرابطة الإنجليزية ، مطبعة جامعة أوكسفورد ، ١٩٣٦ .

يتأثروا إلا تأثرا سيئا . والتهمة التى أوجهها إلى ملتون أكبر من هذا بكثير ، وإنها لتلوح أشد خطورة إذا نحن أكدنا أن شعره لا يمكن أن يكون سوى مؤثر سيء فقط فى أى شاعر كائنا من كان . والأخطر من ذلك أيضا هو أن نؤكد أن تأثيره السيء قد وصل إلى ما هو أبعد من القرن الثامن عشر بكثير ، وإلى ما هو أبعد من الشعراء الرديئين وحدهم : أى نقول إنه تأثير ما زال علينا أن نكافحه .

ثمة فئة كبيرة من الأشخاص ، تشمل بعضا ممن يظهرون على الصفحات المطبوعة كنقاد ، ينظرون إلى أى لوم لشاعر «عظيم» على أنه انتهاك للسلام ، وعمل يندرج تحت باب التحطيم العابث للأوثان ، أو حتى محاولة لإثارة الشغب . وليس نوع النقد الانتقاصى الذى سأوجهه إلى ملتون موجهاً إلى مثل هؤلاء الأشخاص ممن لا يستطيعون أن يفهموا أنه لمن الأهم ، فى بعض النواحى الحيوية ، أن تكون شاعرا جيداً من أن تكون شاعرا عظيما ، وفى صدد ما أقوله أعتبر أن المحلفين الوحيدين المؤهلين للحكم هم أقدر ممارسى الشعر فى عصرى .

إن أهم حقيقة عن ملتون ، بالنسبة لهدفى (هنا) ، هى كف بصره . لست أعنى أن إصابة امرىء بكف البصر فى منتصف حياته كافية ، فى ذاتها ، لأن تقرر طبيعة شعره بأكمله . فكف البصر ينبغى أن ينظر إليه من حيث ارتباطه بشخصية ملتون وخلقه ، والتعليم الفريد الذى تلقاه . وينبغى أيضا أن ينظر إليه من حيث صلته بتفانيه فى فن الموسيقى وخبرته به . ولو كان ملتون رجلا ذا حواس بالغة الحدة – أعنى كل الحواس الخمس – لما أهمنا كف بصره إلى هذا الحد . غير أنه كان يعنى الكثير لدى رجل أذبلت مطالعة الكتب حواسه فى فترة باكرة من عمره ، وكانت ملكاته سمعية بطبيعتها . ويلوح ، يقينا ، أن ذلك أعانه على أن يركز انتباهه على ما يمكنه القيام به على خير نحو .

ليس الخيال البصرى جليا فى شعر ملتون فى أى فترة . ومن الخير أن أقدم بعض أمثلة لما أعنيه بالخيال البصرى من مسرحية «مكبث» :

ضيف الصيف هذا ،

الخطاف الذين يسكن الهيكل ، يثبت

بحبه لمسكنه أن أنفاس السماء

تشرح الصدر هنا : فليس ثمة نتوء ، ولا إفريز ،

ولا شرفة ، ولا ركن مناسب ، إلا وتجد هذا الطائر

قد جعل منه فراشه المتأرجح ، ومهده الذى يربى فيه صغاره :

حيث ينشأون ويسكنون ، وقد لاحظت

أن الهواء فيه رقيق .

ونحن نستطيع أن نلاحظ أن مثل هذه الصورة ، كمقتطف آخر مألوف يرد بعدها بقليل فى نفس المسرحية :

الضوء يكثف ، والغراب

يحلق طائرا نحو الغابة السحماء

لا يقدمان شيئا إلى العين فحسب ، وإنما ، إن جاز لنا أن نقول ذلك ، للإدراك العام . أعنى أنهما يجعلاننا نشعر بأننا فى مكان معين فى وقت معين . وإن المقارنة بشكسبير لتقدم إيماءة أخرى إلى تفرد ملتون . وعند شكسبير ، أكثر مما هو الشأن مع أى شاعر آخر فى الإنجليزية ، يقدم اجتماع الكلمات جدة مستمرة ، ويوسع من معنى الكلمات المربوطة ، وهكذا نحصل على : «المهد المخصب» و«الغابة السحماء» . وصور ملتون ، بالمقارنة إلى ذلك ، لا تمنحنا هذا الشعور بالتخصيص ، كما أن كلماتها المنفصلة لا تنمو من حيث الدلالة . إن لغته ، إذا كان للمرء أن يستخدم هذه المصطلحات دون انتقاص ، **صناعية وتقليدية** .

* * *

والصور فى قصيدتى «الفرح» L'Allegro و«المتأمل» **il Penseroso** عامة كلها :

بينا ترى الحراث على مقربة

يصفر عبر الأرض المحروثة ،

وتغنى بائعة اللبن فى مرح ،

ويشحذ المشذب منجله ،

ويقص كل راع قصته

تحت العضاة فى الوادى .

إن ما يراه ملتون ليس حراثا ، وبائعة لبن ، وراعيا بعينهم (كما كان ورد زورث خليقا بأن يفعل) ، فالتأثير الحسى لهذه الأبيات يقع كلية على الأذن ، ويتصل

بمفهومات الحراث ، وبائعة اللبن ، والراعى . وحتى فى أنضج أعماله لا ينفخ ملتون حياة جديدة فى الكلمة على نحو ما يفعل شكسبير .

* * *

وعلى ذلك فإنه ليس من الإغراق فى الظلم ، كما قد يلوح لأول وهلة ، أن نقول إن ملتون يكتب الإنجليزية كما لو كانت لغة ميتة وقد وجه إليه هذا النقد على أساس تركيب جمله الملفوف . غير أن الأسلوب المعنت حين يكون تفرده راميا إلى الدقة (كما هو الشأن مع هنرى چيمز) ليس بالضرورة أسلوبا ميتا . وإنما يكون الأمر كذلك حينما يملى التعقيد تطلب لموسيقى لفظية ، بدلا من أى مطلب للمعنى .

* * *

إن هذا المقتطف ، الذى أخذته عفوا تقريبا من **البرج العاجى** ليس المراد به أن يمثل هنرى چيمز فى «أحسن» أحواله المفترضة ، بأكثر مما يراد بالقطعة الرفيعة من **الفردوس المفقود** أن تكون أسوأ أحوال ملتون المفترضة . فالمسألة هى اختلاف النية فى تنميق أسلوبين كلاهما يبتعد إلى هذا الحد عن البساطة الجلية . إن الصوت بطبيعة الحال ليس من نافلة القول قط .

ومن المحقق أن أسلوب چيمز يعتمد إلى حد كبير فى إحداث تأثيره على وقع صوت ، هو صوت **چيمز** ، يشرح بعناء . غير أن التعقيد فى حالة چيمز يرجع إلى تصميم على عدم التبسيط حتى لا يفقد فى ذلك التبسيط أيا من التعقيدات الحقيقية والممرات الفرعية لحركة الذهن . على حين أن تعقيد الجملة الملتونية تعقيد نشط ، تعقيد مدخل عمدا على ما كان سابقا فكرا مبسطا ومجردا . إن الملاك الأسود هنا لا **يفكر** أو يتحدث وإنما يلقى خطبة أعدت له بعناية . والترتيب (هنا) إنما هو لأجل القيمة الموسيقية لا الدلالة . لقد كان أى كلام مباشر، ككلام شخصيات **هوميروس أو دانتى** ، خليقا أن يجعل المتكلم أشد واقعية بكثير فى نظرنا ، غير أن الواقع ليس جزءا من نية **ملتون** . والحق أنه ينبغى علينا أن نقرأ مثل هذه القطعة على نحو لا تحليلى لكى تحدث فينا تأثيرها الشعرى . لست أقول إنه ليست لدى **ملتون** فكرة ينقلها ، ويعدها مهمة : وإنما قصاراى أن أقول إن بناء جمله إنما تقرره الدلالة الموسيقية والخيال السمعى أكثر مما تقرره محاولة تتبع الكلام أو الفكر الفعلى . وإنه لمن الأيسر ، على الأقل ، أن نميز (عنده) بين المتعة الناشئة عن **الضجة** والمتعة الراجعة إلى عناصر أخرى أكثر مما هو الشأن فى شعر **شكسبير** الذى يلتحم فيه الخيال السمعى وخيال سائر الحواس على نحو أشد وثاقة ، ويلتحمان كلاهما بالفكر . والنتيجة عند **ملتون** هى ، بأحد معانى

الكلمـة ، **بلاغة** . وليس المراد بهذا المصطلح أن يكون انتقاصـيا . فـهذا النوع من «البلاغة» ليس بالضـرورة رديئا من حيث تأثيره ولكنه يمكن أن يعتبر رديئا من حيث علاقته بالحياة التاريـخية للغة ككل . وقد قلت فى موضع آخر إن الإنجليزية الحية التى كان يكتبها شكسبير قد انقسمت إلى مكونـين استغل أحدهما ملتون ، واستـغل الآخر دريدن . ومن بين الاثنـين ما زلت أظن أن تطور دريدن هو التطور الأكثر صـحية ، لأن دريدن هو الذى حفظ – على قدر ما ظل محفوظا – تراث اللغة التحدثية فى الشعر . وقد يكون لى أن أضـيف أنه يبدو لى أن من الأسـهل أن نعود إلى اللغـة الصـحية من طريق دريدن من أن نعود إليها من طريق ملتون . وعلى قدر ما يكون لمثل هذا التعميم من قيمة ، أقول إن تأثير ملتون فى القرن الثامن عشر كان أجدر كثيرا بأن يؤسف له من تأثير دريدن .

ومع تحفظات واستثناءات عديدة بالغة الأهمية ، أظن أنه مما لا يخلو من نفع أن نقـارن نمو ملتـون بنمـو جيمـز جويس . إن أوجـه الشبـه الأوليـة بينهمـا هى الذوق والقدرات الموسيقية ، يليها تدريب موسيقى ، ومعرفة واسعة غريبة ، وموهبة فى تعلم اللغات ، وقدرات ملحوظة للذاكرة ربما دعمها نقص الإبصار . والفرق المهم بينهما هو أن خيـال جويس ليس ، بطبيعتـه ، من نمط سمعى صرف كخيـال ملتون . ففى عمله الباكر ، وفى جزء على الأقل من **يولسيز** ، ثمة خيال بصرى وغير ذلك من أرفع طبقة . وقد أكون مخطئا فى ظنى أن الجزء الأخير من **يولسيز** ينم على تحول من العالم المرئى لكى يستـمد مـادته ، بالأحرى ، من مـوارد اجتمـاع الأوهام . وعلى أية حـال قد يكون للمرء أن يفترض أن إعادة ملء الصور البصرية ، أثناء السنوات التالية ، لم تكن كافية ، بحيث أن مـا أجده فى كتاب **العمل يتقدم** إنما هو خيـال سمعى أرهف على نحو غير سوى على حساب الخيـال البصـرى . ما زال هناك القليل كى يرى ، وما بقى كى يرى جدير بالنظر إليه . وإنى لخليق أن أكرر أن هذا النمو – فى حـالة جويس – يلوح لى راجعا ، بدرجة كبيرة ، إلى الظروف : على حين قد يمكن القول بأن ملتون لم يرقط أى شىء . وعلى ذلك فـإن التركيز على الصوت كان ، بالنسبة لملتون ، مفيدا كلية ومن المحقق إنى أجد ، فى قراءتى **الفردوس المفقود** ، إنى أسعد ما أكون حيث أقل قدر مما يمكن تخيله بصريا . فـالعين لا تصدم فى جحيمـه الشفقى كما تصدم فى حديقة عدن ، حيث أنا شخصيا لا أستطيع أن أستمتع بالنظم إلا بمجهود متعمد كيلا أتخيل آدم وحواء ، وما يحيط بهما ، بصريا .

ولست أوحى بوجود أى توازٍ وثيق بين «بلاغة» ملتون وأسلوب جويس الأخيـر . فموسيقاهمـا مختلفة ، وجويس يظل محتفظا باتصالٍ ما بنغمة التحدث . بيد أنه قد يتبين أنه درب مسدود مثله من أجل نمو اللغة فى المستقبل .

ويلوح أن من عيوب الأسلوب البلاغي أن خلعا يحدث ، من خلال تضخم الخيال السمعي على حساب البصري واللمسي ، بحيث ينفصل المعنى الداخلي عن السطح ، ويجنح إلى أن يغدو شيئا مستتراً أو على الأقل دون تأثير في القارئ إلى أن يفهم فهما كاملا . ولكي نستخرج كل شيء ممكن من **الفردوس المفقود** قد يلوح أن من اللازم أن نقرأها بطريقتين مختلفتين : أولا ، من أجل الصوت وحده ، وثانيا من أجل المعنى . فالجمال الكامل لجمله الطويلة لا يكاد يمكن الاستمتاع به بينما نحن نتصارع مع المعنى أيضا . ولأجل متعة الأذن لا يكادالمعنى يكون لازما إلا بقدر ما تومىء كلمات مفتاحية معينة إلى النغمة الوجدانية للقطعة . والآن فإن شكسبير أو دانتي يحتملان قراءات لا حصر لها ، ولكن كل عناصر التذوق يمكن أن تكون ماثلة في كل قراءة . ليس ثمة انقطاع بين السطح الذي يقدمه هذان الشاعران واللباب . وعلى ذلك فعلى حين أنني لا أستطيع أن أدعي أني نفذت إلى أي «سر» لهذين الشاعرين ، أشعر بأن تذوق عملهما الذي أقدر عليه يومئ إلى الاتجاه الصحيح ، على حين لا أستطيع أن أشعر أن تذوقي لملتون يفضي إلى أي مكان خارج متاهات الصوت . وذلك فيما ، أشعر ، خليق أن يكون موضوع دراسة منفصلة ، كمادة كتب بليك التنبؤية . وقد يكون جديرا بالمجهود الذي يبذل فيه ، ولكن لن يكون له كبير صلة باهتمامي بالشعر . وعلى قدر ما أدرك أي شيء ، فإنني أدرك لمحة من لاهوت أجده – في أجزاء كبيرة منه – منفرا ، وقد عبر عنه خلال أسطورية كان الأفضل أن تظل متروكة في سفر «التكوين» الذي لم يضف إليه ملتون شيئا . يلوح لي أن ثمة قسمة في ملتون بين الفيلسوف أو اللاهوتي والشاعر ، وبالنسبة لهذا الأخير تتجه شكوكي أيضا إلى أن هذا التركيز على الخيال السمعي يفضي على الأقل إلى نزق عارض .

* * *

ولست أحاول أن أقدر «عظمة» ملتون من حيث علاقتها بشعراء يلوحون لي أكثر شمولا منه وأحسن توازنا . فقد لاح لي أن من الأجدى في الوقت الحاضر أن أركز على التوازي بين «الفردوس المفقود» و«العمل يتقدم» . وإن كلا من ملتون وجويس بالغ الرفعة في بابه ، وفي كل الأدب ، لدرجة أن الكتاب الوحيدين الذين يمكن مقارنتهم بهم إنما هم كتاب كانوا يحاولون شيئا مختلفا تماما . ولابد لآرائنا في جويس ، على أية حال ، من أن تظل ، في الوقت الحاضر ، تجريبية . غير أن ثمة موقفين كلاهما ضروري ومن الصواب اتخاذه عند النظر إلى عمل أي شاعر . وأحدهما هو أن نعزله ونحاول أن نفهم قواعد لعبته الخاصة ونصطنع وجهة نظره : والثاني ،الذي ربما كنا أقل اعتيادا عليه ، هو أن نقيسه بمعايير خارجية ، أكثرها اتصالا به معايير اللغة

وشىء يدعى الشعـر فى لغتنا ، وفى تاريخ الأدب الأوربى بأكمله . ومن زاوية النظر الثانية هذه تنطلق اعتراضاتى على ملتون : من زاوية النظر هذه نستطيع أن نمضى إلى حـد القول بأنه على الرغم من أن عمله يحقق على نحو فائق عنصراً مهما من عناصر الشعر فإنه يظل من الممكن اعتباره قد ألحق باللغة الإنجليزية دماراً لم تفق منه تماماً حتى الآن .

من "جونسون ناقداً وشاعراً»(*)

(١٩٤٤)

- ١ -

إنى معنى أساساً ، فى هذه المقالة ، بجونسون الناقد ومؤلف كتاب " سير الشعراء " ولكنى سأقول بعض أشياء عن شعره أيضاً ، لأنى أعتقد أنه فى دراستنا لنقد الشعر الذى كتبه ناقد هو شاعر أيضاً لايمكننا أن نتذوق نقده - معاييره ومزاياه وحدوده - إلا على ضوء نوع الشعر الذى يكتبه . وأنا أعتبر جونسون واحدا من أعظم ثلاثة نقاد للشعر فى الأدب الإنجليزى : أما الاثنان الآخران فهما دريدن وكولردج . لقد كان هؤلاء الرجال جميعا شعراء ، ونجد أن دراسة شعرهم هى ، فى حالتهم كلهم ، خليقة بأن تكون ذات صلة وثيقة بدراسة نقدهم لأن كلا منهم كان مهتما بنوع معين من الشعر .

* * *

وهكذا نسأل : أكان جونسون عديم الحساسية بموسيقى النظم ؟ وهل كان سمعه ، وسمع جيله بأكمله ، معيبا ؟

ربما لم يكن هناك سبب للاختلافات البالغة فى الرأى بين نقاد الشعر المحترمين أشد عنادا من اختلاف الأذن : وبـ «الأذن» فى الشعر أعنى الإدراك الفورى لشيئين يمكن النظر إليهما مجردين ، ولكنهما ينتجان تأثيرهما متحدين : وهما الإيقاع والمعجم اللفظى . إن كلا منهما يتضمن صاحبه : لأن المعجم اللفظى - أى الكلمات والتركيب - ستقرر الايقاع . والإيقاعات التى يجدها الشاعر ملائمة له ستقرر معجمه اللفظى . والتأثير المستحسن الفورى الذى ينتجه الإيقاع والألفاظ هو الذى يميل بنا إلى أن نقبل قصيدة من القصائد ، ويشجعنا على أن نمنحها مزيدا من الانتباه وأن نكتشف أسبابا أخرى لميلنا إليها . وهذه الفورية قد لا تتوافر فى قراءة أحد الأجيال لشعر جيل آخر . فليس قبل أن يبلغ الأدب النضج - وربما ليس قبل أن يكون قد جاوز لحظة النضج وتقدم إلى عصر تال - يمكن للنقاد أن يدركوا أن الإيقاع والمعجم اللفظى

(*) من محاضرات بالارد ماثيوز . ألقيت فى كلية الجامعة (يونيفرستى كوليج) بشمال ويلز فى ١٩٤٤

لا يتحسنان أو يتدهوران ، ببساطة ، من جيل إلى جيل، وإنما أن ثمة أيضا تغيرا خالصا بحيث يفقد دائما شيء ما ، ويكسب شيء آخر . ويمكننا أن نلاحظ فى اكتمال أى أسلوب ، كما هو الشأن في نضج الفرد ، أن بعض الطاقات لا تبلغ مرحلة الازدهار إلا بالتخلي عن طاقات أخرى . ومن المحقق أن جزءا من متعتنا بالآداب الباكرة ، كما هو الشأن فى ابتهاجنا بالأطفال ، إنما يكمن فى وعينا بعدة طاقات لا سبيل لتحقيقها جميعا . وفي هذا الصدد يمكن أن يكون الأدب البدائى أغنى من ذلك الذى يليه . إن الأدب يختلف عن الحياة الإنسانية فى أنه يمكن أن يرتد إلى ماضيه وينمى بعض القدرات المتروكة . وقد رأينا فى عصرنا تجددا للاهتمام بدن و – بعد دن – بشعراء أقدم عهدا مثل سكلتون . ويستطيع الأدب أيضا أن يجدد ذاته من أدب لغة أخرى . غير أن العصر الذى عاش جونسون فيه لم يكن من القدم بحيث يستشعر الحاجة إلى مثل ذلك التجديد : وإنما كان قد وصل لتوه إلى مرحلة النضج . لقد كان بمقدور جونسون أن ينظر إلى أدب عصره على أنه قد بلغ المعيار الذى يمكن به نقد أدب الماضي . وفى عصر كعصرنا ، حيث يفترض كثيرا فى الجدة أن تكون أول مطلب للشعر إذا أريد له أن يجذب انتباهنا ، وحيث تعد أسماء «**رائد**» و«**مبتكر**» من بين الألقاب التى تنال أكبر قدر من التشريف ، يصعب أن نتبين وجهة النظر هذه . ونحن نستطيع أن نرى بسهولة أوجه سخفها ، ونتعجب من الثقة التى يستطيع جونسون بها أن يلوم قصيدة «لسيداس» على غياب المزية التى نجدها بالغة التجلي فيها ، والتى يستطيع بها أن يستبعد دانتى لخشونة معجمه اللفظى ، وحينما يكتب جونسون عن شكسبير يحيرنا سكوته عن امتلاك شكسبير لناصية فن النظم .

* * *

والنقطة التى أود أن أعبر عنها هى أنه لا يجمل بنا أن ننظر إلى هذه البلادة البالغة الغرابة في نظرنا على أنها نقص شخصي في جونسون ينتقص من قامته كناقد . إن ما يفتقر إليه إنما هو حس تاريخى لم يكن أوان ظهوره قد آن . ها هنا شيء يستطيع جونسون أن يعلمنا إياه : ذلك أننا إذا توصلنا إلى هذا الحس التاريخى ، فلن يكون أمامنا إلا أن ننميه أكثر وإن من السبل التى يمكننا بها أن ننميه فى أنفسنا تفهم ناقد لا يتضح (هذا الحس) فيه . إن جونسون يخفق فى فهم الإيقاع والمعجم اللفظى اللذين كانا ، فى نظره ، قديمين ، لا من خلال نقص في حساسيته وإنما بسبب تخصص حساسيته . ولو كان القرن الثامن عشر قد أعجب بشعر العصور السابقة ، على النحو الذى نستطيع معه أن نعجب به ، لكانت النتيجة هى العماء : ولما كان هناك قرن ثامن عشر كما نعرفه . فإن ذلك العصر ما كان ليمتلك العقيدة اللازمة لتكميل

أنواع الشعر التى كملها . إن صمم إذن جونسون عن بعض أنواع اللحن كان شرطا لازما لحدة حساسيته لجمال لفظى من نوع آخر . وفى نطاق مداه ، ونطاق عصره ، لم تكن أذن جونسون تقل رهافة عن أذن أى شخص آخر . ومرة بعد أخرى ، حين يوجه الانتباه إلى نواحى الجمال أو العيوب فى عمل الشعراء الذين يكتب عنهم ، لابد لنا من أن نقر بأنه على صواب ، وأنه يومىء إلى شىء ما كنا لنلحظه بمفردنا . وقد يثبت هذا أن معاييره ملائمة على نحو باق.

* * *

إن الاتجاه الحديث يجنح إلى تحمل درجة معينة من عدم اتساق المعنى ، وتحمل الشعراء الذين لا يعرفون ، هم أنفسهم ، على وجه الدقة ما يحاولون قوله ، ما دام النظم حسن الإيقاع ، يقدم صورا لافتة وغير مألوفة . والحق أن هناك ميزة معينة للهذيان اللحنى الذى يمكن أن يكون إضافة حقيقية إلى الأدب وذلك حينما يستجيب على نحو فعال لتلك القابلية الباقية في الإنسانية للاستمتاع باحتفال عارض ملؤه الطبول والصنوج . فنحن جميعا نود أن نثمل بين الحين والحين ، سواء فعلنا ذلك أو لم نفعله : رغم أن التشبث ببعض أنواع الشعر دون غيرها له أخطاره الموازية للاعتماد الدائم على الكحول . وإلى جانب شعر الصوت - ومن إحدى وجهات النظر - التى تشغل موقعا متوسطا بين شعر الصوت وشعر المعنى - ثمة شعر يمثل محاولة لبسط حدود الوعي الإنساني والحديث عن أشياء مجهولة والتعبير عما لا سبيل للتعبير عنه . غير أنى لست معنيا هنا بهذا النوع من الشعر .

* * *

إن الإقرار بعظمة ملتون كناظم أمر لا لبس فيه . ولكن ثمة قوانين لاستخدام الكلمات وتركيب الجمل يتحداها ملتون . إن مخالف القانون لا ينبغى أن يمدح لخروجه على القانون . والشاعر الذى من الدرجة الثانية قد يكون أكثر تمسكا بالقانون من الشاعر ذى العبقرية العظيمة . وهكذا فإن اكينسايد فى «التوليف العام لأبياته» قد يكون أشد صحة من ملتون . ولئن كنا نقدر الصحة فإنه متفوق عليه من تلك الناحية .

ولست إخال أن تاريخ الشعر المرسل منذ عصر ملتون يكذبه كلية . يقول جونسون : «إن موسيقى الأبيات البطولية الإنجليزية تقع على الأذن موقعا بالغ الوهن إلى الحد الذى تضيع معه بسهولة» . وهذا حق : فالخطر البديل هو صوت مكتوم رتيب يكف عن أن تكون له أى موسيقية على الاطلاق . إن ما أخفق جونسون فى ملاحظته هو أن ملتون قد جعل الشعر المرسل وسيطا ناجحا للقصيدة البطولية وذلك بفضل التطرف

الذى يلومه جونسون عليه .

ومهما يكن من أمر ، فقد كان جونسون ينظر إلى نظم ملتون على أنه استثناء . وهو يقر بأن ثمة أغراضا يظل الشعر المرسل هو الأداة المثلى لها ، على الرغم من أنه لا يأبه بأن يحدد ويخصص هذه الأغراض .

* * *

ومن بين كل الشعراء الذين قدم جونسون لأعمالهم نستطيع - فيما أظن - أن نتفق على أن تومسون ويونج هما الشاعران الوحيدان اللذان خلفا قصائد بالشعر المرسل ما زالت صالحة للقراءة إن قليلا أو كثيرا ، وما زال من المهم لدارس الشعر الإنجليزى أن يقرأها . وعلى ذلك فإن جونسون فى ثنائه على نظمهما ينم على أنه ليس بالغافل عن الطريقة التى ينبغى أن يكتب الشعر المرسل بها . وفى تحديدنا لموافقته على نظم اكنسايد ينبغى أن نضيف أن ثناءه على القصيدة التى تبين موهبة اكنسايد المتواضعة فى خير أحوالها ، قصيدة **مسرات الخيال** The Pleasures of Imagination أو Pleasures of the Imagination إنما هو ثناء بالغ الوهن بالتأكيد .

* * *

ولست أستطيع أن أحول بين نفسى والتساؤل : كم من قصائد القرن التاسع عشر المكتوبة بالشعر المرسل سوف يطالعها الخلف بأى انفعال أكبر من ذلك الذى نستمده الآن من قصائد تومسون أو يونج أو كوپر . ستظل باقية قصيدة **هايبريون** وقصيدة **المقدمة** (التى ، مهما يكن من إملالها فى كثير من المواضع ، ينبغى أن تقرأ كاملة) وبضع قصائد قصيرة فاتنة لتنسون ، وبعض مونولوجات براوننج الدرامية . ولكنى أظن عموما أن قصائد القرن التاسع عشر التى تعد بأن تظل ممتعة على نحو باق إنما هى قصائد مقفاة .

أما أن جونسون كان ينظر إلى الشعر المرسل على أنه أنسب للمسرح من القافية فذاك ما نستطيع أن نستخلصه من تفضيله لمسرحية **كل شىء فى سبيل الحب** من بين مسرحيات دريدن البطولية ومن كونه قد اختار الشعر المرسل وسيطا لمأساته المسماة **أيرين** .

* * *

إن آراء جونسون فى الشعر الدينى مقررة ، على أوفى نحو ، فى ترجمته لحياة ولر ، ففيها يلاحظ : «أرجو ألا تجرح أذن ورعة إذا قلت ، معارضا لكثير ممن يؤخذ

كلامهم على أنه حجة ، أن التعبد الشعرى لا يستطيع فى أكثر الأحيان أن يبهج ...

إن الورع التأملى للتواصل بين الرب وروح الإنسان لا يمكن أن يكون شعريا » .

فهذه الكلمات وغيرها كان يمكن أن تنقل إلى ترجمته لحياة واتس ، وهى تتأكد فيها بما يلى : «إن شعره التعبدى ، كشعر غيره ، ليس مرضيا . ففقر موضوعاته يفرض تكرارا مستمرا ، وندرة المادة ترفض حلى الألفاظ المجازية» .

وكنقد لواتس ، فهذا عادل بما فيه الكفاية . وبالنسبة لجيل تعلم أن يعجب بسوناتات دن الدينية ، وغنائيات جورج هربرت وكراشو وفون ، يلوح ملتويا على نحو ضيق . وأظن أن علينا أن ندخل فى حسباننا لا حدود الذوق الأدبى لعصره فقط ، وإنما حدوده الدينية أيضا . إن كلا الأمرين يدعم صاحبه هنا : لأنه كما لم يدر لجونسون بخلد أن ثمة قيما شعرية ، فى فترات سابقة ، اختفت أثناء تكميل قيم عصره ، لا أظن أنه كان يمكن أن يدور بخلده أن ثمة حساسية دينية قد اختفت هى الأخرى . إن تأنيبات جونسون تنطبق على أغلب الشعر الدينى الذى كتب منذ ذلك الحين ، فضلا عن شعر عصره . وما يوهن من إدانته هو افتقاره إلى أى تمييز بين الشعر الدينى للعبادة العامة والشعر الدينى للخبرة الشخصية . ففى الترنيمة والنشيد وترنيمة القداس يكون تقحم الخبرة الشخصية وقاحة . وربما لهذا السبب كان شعر العبادة العامة فى خير أحواله فى فصاحة اللغة اللاتينية اللاشخصية . من الحق أن بعض الشعر الدينى التعبدى يلوح مشروعا ، بدرجة مساوية ، فى كلا السياقين . فبعض قصائد جورج هربرت تظهر فى كتب الترانيم ، ومع ذلك أشعر دائما أنها أقل إرضاء كترانيم من قصائد واتس ، لأنى أعى دائما شخصية هربرت ، ولا أعى قط أى شخصية لواتس . بيد أن أغلب الشعر التعبدى للقرن الثامن عشر ليست فيه مزية النوع الأول ولا الثانى . إن الأسباب فى أن شعرا جيدا من هذا النوع لم يكتب ، والأسباب فى أن جونسون لم يتمكن من تبين إمكانه ، متصلة بحدود الحساسية الدينية لذلك القرن . وأنا أقول : حدود ، بدلا من نقص الحساسية، لأنه لا يمكن لأحد أن يقرأ **صلوات وتأملات** جونسون ، أو **النداء الجاد** للو ، دون أن يقر بأن لهذا العصر أيضا آثاره من التعبد الدينى .

– ٢ –

لست أنوى أن أناقش شعر القرن الثامن عشر عموما ، أو حتى أناقش ترجمات جونسون لحياة دريدن وبوب إلا كى أستخلص منهما بعض تقريرات تشير إلى نظرية

جونسون النقدية . ولابد لى من أن أقول شيئا عن شعر جونسون على أساس المبدأ الذى أكدته : وهو أننا لا نستطيع أن نفهم نقد شاعر الشعر إلا من حيث علاقته بالشعر الذى يكتبه . وعن قصائده الأقصر ، فإن كل ما يمكننا أن نقوله عن أغلبها هو أنها تملك تلكما الصفتين اللتين كان جونسون يعتقد أنهما كل ما يمكن أن يطلب من القصائد القصيرة : الترتيب والأناقة . وإحداها ، قصيدة **الواحد والعشرون المرتقبة طويلا** ، يمكن أن تقدم مقارنة شائقة - ليست فى غير صالح جونسون - مع **فتى من شروبشير** . إن نظم هاوسمان مرتب وأنيق هو الآخر ، ولكن فى صدد معجم ألفاظ الشعر والتهذيب - وهما اثنان من معايير جونسون كما سنرى - فقد نسلم بأن قصيدة جونسون هى الأكثر تفوقا . والقصيدة الوحيدة فيما أظن من قصائد جونسون القصيرة ، التى هى أكثر من مرتبة وأنيقة ، والوحيدة التى تصنع شيئا ما كان أحد قبله ليستطيع أن يصنعه ، وليس بوسع أحد ممن تلوه أن يباريه فيها ، هى قصيدته عن وفاة دكتور ليفيت الرجل «الحكيم فى غير شهرة والرحيم فى خشونة» - وهى قصيدة فريدة فى حنانها وتقواها وحكمتها . والقصيدتان اللتان لابد لاسم جونسون كشاعر من أن يرتكز عليهما هما : **أباطيل الأمانى الإنسانية** و**لندن** . إن **لندن** تتكون من ٣٦٤ بيتا ، و**أباطيل الأمانى الانسانية** من ٣٦٣ بيتا . وقد كان جونسون شاعرا تأمليا ما كان ليسعه أن يعبر عن نفسه تعبيرا كاملا فى قصيدة أقل طولا . ولما كان شاعرا تأمليا فحسب لم تكن لديه موارد قصيدة أوسع مدى .

وفى قصيدة **لندن** أبيات وقطع فاتنة ، ولكنها لا تلوح لى ناجحة ككل . فالزمان والمكان ، أو فاتحة القصيدة ، مصطنعان . وإنه لمن الممل أن نجد هجاء الحاضرة ممثلا فى كلام «طاليس المساء إليه» لصديق يودعه فى جرنتش إذ يدخل الزورق إلى السفينة التى ستقله إلى منفاه الاختيارى فى يمبروك شير . ثمة ، كما فى مواضع أخرى من القصيدة ، ريبة زيف . لقد رغب جونسون فى كتابة أهجية على طريقة جوڤنال لكى يستنكر شر لندن . ولكن أن يفكر جونسون فى مبارحة لندن إلى رعن سان ديڤيد البعيد أمر غير متسق مع شخصيته ، ومع عواطفه التى اعترف بها فيما تلا من حياته إلى الحد الذى لا يمكننا معه أن نصدق أنه يعنيه . لقد كان آخر رجل يمكنه أن ينزل فى سان ديڤيد ، أو يتذوق نواحى جمال تلك البقعة الرومانتيكية ، عندما وصل إليها .

لأنه من ذا الخليق أن يبارح ، دون رشوة ، أرض هايبرنيا

أو يستبدل بصخور اسكتلندا الاستراند ؟

والإجابة : هو صمويل جونسون ، إن كان هناك أحد . قد تبدو هذه اعتراضات عيابة . ولكنها تؤكد شكي في أن يكون جونسون هو الرجل الصحيح لكتابة الأهاجي. كان جونسون أخلاقيا وكان يفتقر إلى خفة قدسية من لون معين ، هي التي تجعل أبيات الناظمين الهجائيين الإنجليز العظماء ترمى الشرر . إن الحنق قد يصنع شعرا ، ولكنه ينبغي أن يكون حنقا مسترجعا في هدوء . وفي قصيدة «لندن» أشعر بأن ما يقدم إنما هو حنق مصطنع بدلا من حنق حقيقي مسترجع .

* * *

«إن مهمة الشاعر هي أن يفحص النوع لا الفرد ، وأن يلاحظ الخصائص العامة والمظاهر البارزة . إنه لا يحصي خطوط الخزامي أو يصف الظلال المختلفة لخضرة الغابة . وإنما يعرض ، في لوحاته للطبيعة ، الملامح البارزة واللافتة للنظر التي تستدعي الأصل إلى كل عقل ، وعليه أن يهمل الفوارق الأدق التي قد يلاحظها هذا ، ويغفل عنها ذاك ، وذلك من أجل الخصائص التي تتبدى لليقظ والغافل على السواء» .

* * *

وفي قصيدة «**أباطيل الأماني الإنسانية**» عثر جونسون على الخيط المثالي لقدراته : إن الفكرة التي يومىء إليها العنوان لم تكن بالجديدة ، ولا هي كانت كذلك قط . غير أن هذا ليس أمرا لازما أو حتى مستحسنا في قصيدة من هذا النوع : فالشيء الأساس هو أن تكون فكرة لا يشك فيها القارئ لحظة . وفي هذا الصدد نجد أن «أباطيل الأماني الإنسانية» ، باعتبارها قصيدة تأملية ، متفوقة على «مرثية» جراي ، لأن هذه القصيدة الأخيرة تحتوى على فكرة أو فكرتين ربما لم تكونا بالفتي السداد : فإن احتمال أن يضم فناء الكنيسة الريفية أو فناء أي كنيسة جثمان من كان يمكن أن يكون كهامدن ، أو ملتون ، أو كرومويل احتمال بالغ الضآلة . بديهي أن جراي ليس ، في هذه القصيدة ، تأمليا خالصا بحال من الأحوال : فإن ما تكسبه «المرثية» من وصفها وابتعاثها لمناظر انجلترا الطبيعية كلها أمور بالغة الأهمية . ومن ناحية أخرى فلو كان جونسون قد اقتصر على ما هو عام ، ولم يدعمه بأمثلة ، لما بقي سوى القليل من «أباطيل الأماني الإنسانية» . ومن بين هذه الأمثلة نجد أن القطعة الخاصة بتشارلز السويدي هي أحظاها بالإيراد ، وأشدها تماسكا . إن هذه الأبيات الاثنين والثلاثين تؤلف فقرة هي في حد ذاتها كاملة من حيث الشكل : المنحنى الصاعد للطموح ، والكارثة المفاجئة ، والانحدار والانحطاط البطيء ، التي نرى الفاتح من خلالها :

قضى على ملتمس فقير أن ينتظر

بينما تقاطع بعض السيدات بعضا ويتجادل العبيد

وهو ما يبلغ ذروته فى

ساحل قاحل ،

وقلعة صغيرة ، ويد مريبة .

غير أن هذه القطعة ليست بالتى تحتفظ بقيمتها الكاملة حين تستخرج ، وإنما هى تتطلب ما يسبقها وما يليها ، ولا تتخذ مكانها المناسب إلا فى القصيدة الكاملة.

إن الشعر العظيم الذى من نمط قصيدة «أباطيل الأمانى الإنسانية» نادر ، ونحن لا نستطيع أن نلوم جونسون لأنه لم يكتب المزيد منه وذلك عندما نرى مدى ندرة الشعر الذى من هذا النمط . ومع ذلك فإن هذا الطراز من الشعر لا يستطيع أن يرتفع إلى أعلى المراتب . إنه بحكم طبيعته ذاتها أقرب إلى البناء الفضفاض . فالفكرة تقدم فى البداية . ولما كانت فكرة ينعقد الإجماع على تقبلها فإنه لاسبيل لإنمائها إلا قليلا ، وكل ما يمكن إنما هو تنويعات على اللحن الواحد . لم يكن جونسون يملك موهبة البناء . ولكى نجد بناء أشد تنميقا – وأنا أعد البناء عنصرا هاما فى الإنشاء الشعرى – يحتاج الشاعر إلى مجموعة متنوعة من الملكات : وصفية وقصصية ودرامية . ونحن لا نتوقع عادة من القصيدة المنظومة فى أبيات زوجية مقفاة أن تكون بالغة الحد إحكام تركيب ، وهى التى كثيرا ما يلوح أنها – لولا ما يريد المؤلف أن يقوله – يمكن أن تبدأ أو تنتهى فى أى مكان .

بيد أن ثمة قصيدة ، من تأليف معاصر لجونسون وصديق له ، على درجة عالية من التنظيم . إنى أضع **القرية المهجورة** فى مرتبة أعلى من أى قصيدة لجونسون أو لجراى . ففى قصيدة جولد سميث يتمثل فن الانتقال فى كماله . ولو أنك فحصتها فقرة فقرة لوجدت دائما تحولا ، فى اللحظة الصحيحة بالضبط ، من الوصفى إلى التأملى إلى الشخصى إلى التأملى مرة أخرى إلى المنظر الطبيعى بشخوصه إلى رسم الأفراد (الكاهن ومعلم المدرسة) ببراعة وإيجاز قل أن نجد لهما ضريبا منذ تشوسر . وهذه الأجزاء متناسبة على النحو الأمثل . وأخيرا فإن الفكرة ، على حين أنها تعادل فكرة جونسون نيلا للقبول ، أصل وهى تنبؤية أيضا .

سيىء هو مصير الأرض ، وإنها لتقع فريسة للشرور المسرعة

حيث تتراكم الثروة ، ويتدهور الرجال .

وقد قمت بهذا الاستطراد لأنى لا أظن أن جونسون يبين عن قدرة عظيمة على البناء ، ولأني لا أظن أنه يتبين أهمية النظر إلى البناء عند تقييم قصيدة من القصائد . وأنتقل الآن إلى استعراض خصائص القصيدة الجيدة التي يكشف عنها جونسون فى شعره ، ويزكيها بوجه خاص فى عمل سواه .

كان جونسون يعلق أهمية على **الأصالة** . والأصالة مصطلح من تلك المصطلحات العديدة التى قد يتغير معناها من جيل إلى جيل ، ولابد لنا من أن نعتنى بفحص ما كانت تعنيه عند جونسون . إن استخدامه للكلمة يتمثل في القطعة التالية من ترجمته لحياة تومسون :

«وككاتب ، فإن تومسون جدير بثناء من أعلى نوع : إن طريقة تفكيره وتعبيره عن تفكيره أصيلان . وليس شعره المرسل هو شعر ملتون المرسل ، أو شعر أى شاعر آخر ، بأكثر مما كانت إيقاعات بريور هى إيقاعات كاولى» .

* * *

والأصالة توجد هنا فى «نمط من التفكير والتعبير» . غير أنه لا حاجة بالتفكير نفسه إلى أن يكون جديدا أو عصيا على الإدراك والقبول . فهو قد يكون – وهو بالنسبة لجونسون في أكثر الأحيان – الشائع أو فكرة هي حين تدرك سرعان ما تنال القبول إلى الحد الذى يتعجب معه القارئ لأن فكره ، هو نفسه ، لم يتجه إليها . إن الأصالة لا تتطلب رفضا للمواضعات ، فنحن قد تعودنا ، أثناء القرن الأخير وأكثر ، على فوضى الأساليب الفردية إلى الحد الذى قد ننسى معه أن الأصالة لها من الدلالة فى الفترات المستقرة مثل ما لها فى فترات التغير المستمر . لقد تعودنا على اختلافات الأسلوب الشعرى التى يدركها كل إنسان إلى الحد الذى قد نكون معه أقل حساسية للتنويعات الأشد رهافة داخل الشكل ، وهو ما يدركه العقل والأذن المتعودان على ذلك الشكل . غير أن الأصالة عندما تغدو هى الفضيلة الوحيدة ، أو أكثر الفضائل نيلا للتقدير فى الشعر ، قد تتوقف عن أن تكون فضيلة على الإطلاق . وعندما يتوقف عدة شعراء ، وكذلك مجموعات المعجبين بهم ، عن أن يشتركوا فى أى معايير للنظم ، أو أى تطابق فى الذوق ، أو أى معتقدات ، فقد يتدهور النقد حتى يغدو إعلانا عما يفضله الناقد . والأصالة التى يوافق جونسون عليها إنما هى أصالة محدودة بالصفات الأخرى التى يتطلبها .

كان جونسون يعلق أهمية على **التهذيب** . وقد غدا هذا الاصطلاح موضعا

للسخرية رغم أن ما يعنيه قد يكون شيئا ليس بوسعنا قط أن نهرب منه . أما كون الشعر يعلم الحكمة أو يغرس الفضيلة فأمر يلوح لأغلب الناس قيمة ثانوية تماما أو حتى خارجية . وعند البعض يلوح غير متمش مع وظيفة الشعر الحقة . غير أنه يجمل بنا ، أولا ، أن نلاحظ أن جونسون ، حين تكون حاسته النقدية منتبهة ، لا يعمد قط إلى المبالغة فى قيمة إحدى القصائد لأنها تعلم أخلاقيات نقية فحسب . لقد كان يعتقد أنه يجمل بالقصيدة أن تكون شائقة ، وأن تمنح متعة فورية . ومن المحقق أنى إخال أنه يبالغ فى تقرير هذا المطلب عندما يقول فى ترجمته لحياة كاولى :

«على كل ما يجهر بأنه يفيد من طريق الامتاع أن يمتع فورا . إن مسرات الذهن تتضمن شيئا مفاجئا غير متوقع ، وعلى ما يرفع أن يدهش أيضا . إن ما يدرك على درجات بطيئة قد يرضينا إذ يجعلنا نشعر بالتحسن ، ولكنه لن ينقل إلينا قط حسا بالمتعة» .

وأنا أوافق على أن القصيدة التى لا تحدث فينا انطباعا فوريا والتى لا تستأثر بانتباهنا ، على أى نحو من الأنحاء ، ليس من المحتمل أن تهزنا فيما بعد . غير أنه لا يلوح لى أن جونسون يترك مجالا لإمكانية أى نمو أو اتساع لنطاق المتعة والإدراك التدريجى لنواحى جمال جديدة تنبع من ازدياد المعرفة ، ولا هو يترك مجالا لنضج القارئ ونمو حساسيته من خلال الخبرة الأعمق ، والمعرفة الأوسع . ولم أورد جملته ، على أية حال ، لأختلف معها وإنما لأشير إلى الصرامة التى ترتبط بها المتعة والتهذيب فى ذهن جونسون . إنه يتحدث عن «ما يجهر بأنه يفيد من طريق الإمتاع» ويقول إن «ما يسمو (بالقارئ) لابد دائما أن يدهشه» . إن التهذيب ليس إضافة منفصلة عن القصيدة ، وإنما هو أساس لها بصورة عضوية» . فنحن لا نمر بخبرتين اثنتين ، إحداهما متعة والأخرى تهذيب : وإنما هى خبرة واحدة نحللها إلى مكوناتها .

وفى حكمنا على بقاء أصول ناقد ينتمى إلى عصر بالغ الاختلاف عن عصرنا ينبغى علينا باستمرار أن نعيد تفسير لغته طبقا لموقفنا . وأنا أعتقد أن «التهذيب» ، بأكثر المعانى عمومية ، لا يعنى إلا أنه ينبغى علينا أن نستمد من الشعر الجيد ، ومن الشعر العظيم يقينا ، فائدة ما بالإضافة إلى المتعة . ولو أننا طابقنا بين «التهذيب» وإذاعة الأفكار الخلقية الشائعة فى عصر جونسون – وهى أفكار قد يذهب المسيحيون إلى أنها مشوبة بالربوبية ، وقد يذهب آخرون إلى أنها مسيحية أكثر مما ينبغى – فسنكون قد فشلنا فى أن ندرك أن أفكارنا عن التهذيب هى التى تغيرت . وعندما قال ماثيو أرنولد إن الشعر نقد للحياة فإنه كان محافظا على معيار التهذيب . بل إن مذهب

«الفن للفن» ليس إلا تنويعا على هذا المعيار ، في ثياب احتجاج . وفي عصرنا نجد ان الدفاع عن الشعر كبديل للدين والمحاولة التي لا تنجح على الدوام أو لا تفيد الشعر للتعبير عن فلسفة اجتماعية أو فرضها نظما إنما يومىء إلى أن محتوى «التهذيب» هو وحده الذي يتغير .

وعلى ذلك فإننا إذا سمحنا لاصطلاح «تهذيب» بكل المرونة التي يقدر عليها للاح أنه لا يجاوز أن يكون تأكيدا لأنه يجمل بالشعر أن يكون ذا قيمة جدية بالنسبة لقارئه : وهو فرض لن ينكره أحد ، ومن ثم فإنه لا يكاد يحتاج إلى تأكيد . وستنصب مخالفتنا الوحيدة على أنواع المحتوى الذي نعتبره مهذبا . ولكن الصعوبة الحقيقية التي تواجهنا في حالة رأي جونسون إنما هي صعوبة من نوع مختلف . فنحن نفرق ، بوضوح أكبر ، بين نية الكاتب الواعية وتأثير عمله . إننا لا نثق بالشعر الذي يرمي مؤلفه عمدا إلى الإرشاد أو الإقناع . وهذه التفرقة لا تشكل واحدا من المبادئ الشائقة في تفكير جونسون . وهو على أية حال ، فيما أعتقد ، معنى حقيقة بأخلاقية القصيدة لا بالخطط الخلقية للشاعر .

* * *

يقول جونسون في ترجمته لحياة ملتون : «يرى بوسى أن أول مهمة للشاعر هي أن يجد **مغزى خلقيا** ، تمثله خرافته وتوطده فيما بعد . ويلوح أن هذه هي العملية التي كان يعمد إليها ملتون وحده : فالمغزى الخلقي لسائر القصائد عارض وتالٍ ، أما في قصيدة ملتون وحدها فهو أساسي وباطن» .

وأظن أن هذا التقرير يصدق على ملتون ، رغم أنه لو كان جونسون أكثر معرفة بدانتي لما أخذ ملتون كمثال فريد . ومهما يكن من أمر ، فيبدو أن هذا يبين أن ما يشوق جونسون هو قدرة القصيدة على التهذيب أكثر مما هو نية الشاعر المقصودة.

بديهي أننا جميعا نتأثر - من حيث درجة انجذابنا إلى أي عمل فني بعينه - بتعاطفنا أو نفورنا من أفكار مؤلفه ، فضلا عن شخصيته . إننا نسعى ، ولابد لنا في عصرنا من أن نسعى ، إلى التوصل إلى تقييم عادل للامتياز الفني . ولو كنا قد عشنا ، مثل جونسون ، في عصر وحدة نسبية ، وافتراضات انعقد الرأي على قبولها ، لكان من المحتمل أن نكون أقل اهتماما ببذل هذا المجهود ولو أننا كنا متفقين على طبيعة العالم الذي نعيش فيه ، وعلى مكان الإنسان فيه ، وعلى قدره . ولو أننا كنا متفقين على ما نعنيه بالحكمة وعلى الحياة الصالحة للفرد والمجتمع لطبقنا على الشعر أحكاما خلقية بنفس الثقة التي كان جونسون يطبقها . غير أنه في عصر لا يحتاج فيه كاتبان للاتفاق

على أي شيء ، عصر ينبغي علينا أن نسلم فيه دائما بأن الشاعر الذي يعتنق وجهة نظر في الحياة نعتقد أنها مخطئة قد ينظم شعرا أفضل كثيرا من ذلك الذي ينظمه شاعر آخر لا تختلف وجهة نظره عن وجهة نظرنا ، نضطر إلى هذا التجريد : وإذ ننظر إليه نجد ما يغرينا بأن نتجاهل - على نحو سيء النتائج - القيمة الخلقية للشعر كلية . وهكذا فإننا في مواجهة نظرة أحد الشعراء إلى الحياة لا نجنح إلى أن نسأل : «أهي صادقة ؟» وإنما نسأل : «أهي ذات أصالة ؟» .

* * *

لقد كان وردزورث مصيبا في إدراكه أن لغة الأدب لا ينبغي أن تفقد اتصالاتها بلغة الكلام ، ولكن معياره للمعجم اللفظي الصحيح في الشعر لم يكن أشد نسبية من معيار جونسون . ونحن ، على النقيض من ذلك ، ينبغي أن نكون قادرين على أن نتبين أنه ينبغي أن يكون في كل عصر معيار للمعجم اللفظي الشعري الصحيح لا يتطابق مع الكلام الشائع ، ولا يكون بالغ البعد عنه . وينبغي أن نسلم بأن المعجم اللفظي الصحيح في الشعر ، بعد خمسين سنة من الآن ، لن يكون هو نفس المعجم اللفظي الذي نستخدمه اليوم . أعني أن كلمات الشعر ومعجمه اللفظي وقواعده النحوية لا يمكن أن تكون مطابقة لما نجده في النثر . وفي صدد اختيار الكلمات يظل قيد جونسون صادقا : إن «الأصوات التي نسمعها في مناسبات تافهة أو خشنة» ينبغي أن تجتنب - وإن كان ينبغي لي أن أضيف : إلا إذا كان هدف الشاعر هو أن يقدم شيئا تافها أو خشنا ، وأن «الكلمات التي نكاد نكون جاهلين بها ، حيثما وردت ، توجه إلى ذاتها الانتباه الذي كان ينبغي أن تنقله إلى الأشياء» وإن كان ينبغي لي أن أضيف : إلا إذا كانت الكلمة هي الكلمة الوحيدة لذلك الشيء ، أو إذا كان هدف الشاعر هو أن يوجه الانتباه إلى الكلمة .

إن نقد معجم ألفاظ شعر القرن الثامن عشر شيء ، ونقد نظرية القرن الثامن عشر في معجم ألفاظ الشعر شيء آخر . وينبغي أن نتذكر إنه إذا لم يكن هناك «معجم ألفاظ للشعر» معترف به فلن يكون لدينا معيار لنقد الكتابة الجيدة والرديئة في الشعر : وإنكارك أن ثمة أي أسلوب مشترك صحيح خطير كإصرارك على أن الأسلوب الشعري لعصرنا ينبغي أن يكون هو نفس أسلوب القرن التاسع عشر . وإن مصطلحنا اللفظي الحديث ليسمح بعدة كلمات جديدة نسبيا قد كانت خليقة بأن تلوح لجونسون همجية .

* * *

وليس من النادر أيضا أن تكون معرفة الناقد بآراء المؤلف مستقاة من مصادر غير القصيدة المعينة الموضوعة أمامه كيما ينقدها ، وأن يؤثر ذلك فى حكمه على تلك القصيدة . أما السؤال عما إذا كانت القصيدة قد كتبت على نحو طيب أو ردئ ، وما إذا كان يمكن تحسينها ، وما إذا كانت محاط النغم فيها موسيقية ، وما إذا كان اختيار ألفاظها دقيقا ومتقنا ، وما إذا كانت صورها قد عثر عليها على نحو موفق ووزعت على النحو المناسب ، وما إذا كان بناء جملها صائبا ، وما إذا كانت انتهاكات البناء الطبيعى فيها مبررة : مثل هذه الأسئلة تتجنب وكأنها توجه شكنا إلى أن السائل متحذلق . والنتيجة فى أغلب الأحيان إنما هى تعليق لا قيمة له بالنسبة للمؤلف ، إلا أنه قد يكون – إذا كان محبذا – بمثابة إعلان جيد (عن العمل) . إنه نقد من نوع الحملات الانتخابية التى يقوم بها مراجعو الكتب لهذا الشاعر أو ضده .

أما أنه ليس هناك ، اليوم ، معيار مؤكد للذوق فى الشعر فذاك ، جزئيا ، نتيجة لأوضاع المجتمع ولأصول تاريخية لا سبيل لنا إلى التحكم فيها ، ولسنا مسئولين عنها . وربما كان أقصى ما بوسعنا أن نفعله ، وما يستحق أن نفعله ، هو أن نتعلم كيف نعترف بالمنافع التى تعود على الكاتب وعلى ناقده من وجود **أسلوب مشترك** فى الشعر . فالحق إنه فقط عندما يكون هناك أسلوب مشترك معترف به ، لا يجوز للشاعر أن يبتعد عنه أكثر من اللازم دون لوم ، يمكن أن يكون لمصطلح «المعجم الشعرى» ، أى معنى غير معناه الانتقاصى . وعندما توجد مثل هذه المعايير لأسلوب مشترك يجد الكاتب الراغب فى بلوغ الأصالة نفسه مجبرا على أن ينتبه إلى ظلال التفرقة الأشد رهافة . فأن يكون المرء أصيلا ، فى نطاق حدود اللياقة ثابتة ، قد يتطلب من الموهبة والجهد أكثر مما يتطلبه أن يكتب كل امرئ على النحو الذى يهواه ، وحينما يكون أول ما ينتظر منه هو أن يكون مختلفا – فاضطرار المرء إلى أن يعكف على الظلال الأشد رهافة يلزمه بأن يناضل من أجل الدقة والوضوح : وثمة قدر كبير مما توجه إليه تهمة الغموض الإرادى ، من جانب الكتاب المحدثين ، هو نتيجة للافتقار إلى أى أسلوب مشترك وما يستتبعه ذلك من صعوبة التوصيل . وهذه الظروف تشجع أيضا على ازدهار شىء برز فيه شعر جونسون الخاص ، فى أحسن حالاته ، وهو **الفصاحة** . إن الفصاحة فضيلة ترتبط بالخطابة العظيمة : وينبغى أن يفرق بينها وبين نوع الخطابة السياسية الأدنى مرتبة والأشيع بكثير ، وذلك باختبار توسلها إلى العقل وإلى الحساسية ، وتجنبها التوسل إلى الأهواء الأشد خشونة والأكثر قابلية للاشتعال . إن الفصاحة هى تلك الصفة التى تستطيع أن تحرك انفعالات الذكى والحصيف . ولكننا ، على صعيد الشعر ، نجد أنه ليس كل شعر يحقق هذا فصيحا بالمعنى الذى أستخدم به هذه الكلمة . إن

الشعر لا يكون فصيحا إلا إذا كان الشاعر يتوسل إلى انفعالات يستطيع الذكى والحصيف معا أن يخبراها أو بمعنى آخر فهو لا يتوسل إلى قارئ واحد وإنما إلى جمهور . وهى ليست فضيلة كلية فى الشعر . فهى فعالة فى تحقيق بعض النتائج وغير قادرة على تحقيق نتائج أخرى . ولكن أغلب الشعراء العظماء قد كشفوا عنها حين كانت المناسبة تستدعى ذلك . وهى متصلة بتلك القوة الفريدة فى شعر جونسون وجولد سميث ، كما فى شعر دريدن وبوب من قبلهما ، والتى قد يكون لى أن أشير إليها بقولى إن كل كلمة وصفة تمضى مباشرة إلى هدفها . وكثير من الشعر التالى ، حين نقارنه بشعرهما ، قد استخدم الكلمات لأجل نغماتها الفوقية وتداعياتها وقدرتها اللامحدودة على الإيحاء . وقد فعل أعظم الشعراء هذا أيضا . فعلينا أن نسلم بأن من الممكن أن نخطئ إذا نحن قصرنا اهتمامنا على هذا النوع من استخدام الكلمات أو ذاك .

* * *

فى عصر كعصرنا يفتقر إلى معايير مشتركة يحتاج الشعراء إلى أن يذكروا أنفسهم بأنه ليس يكفى أن يعتمدوا على تلك الملكات المركوزة فيهم ، والتى يمارسونها بيسر ، وإنما يحتاجون إلى أن يذكروا أنفسهم أن الشعر الجيد ينبغى أن يكشف عن صفات عديدة متناسبة ، من بينها المعنى الصائب . وينبغى عليهم أيضا أن يستخدموا مقدرتهم على الحكم ليكتشفوا بأنفسهم منابع قوتهم ، وضعفهم ، ويحدوا من سرف قوتهم ويتجنبوا المناسبات التى لا تكشف إلا عن ضعفهم وأذكر أنى سمعت ذات يوم أن لاعبة تنس مشهورة قالت إنها استفادت من كونها ضعيفة ، بطبيعتها وفى ضربات معينة ، حيث أن الجهد الذى كانت تبذله للتغلب على هذا النقص ، واحتيالها على ألا ينكشف قدر المستطاع ، زاد من براعتها بدرجة عالية . ثمة هنا شىء يجمل بالشعراء أن يتدبروه .

إن الفحص الكامل لنقد جونسون خليق أن يتطلب ، أولا ، دراسة لخلفية القرن الثامن عشر ، وثانيا : دراسة لجونسون ذاته ، لا باعتباره موضوعا للنوادر وإنما فى أعماله الأخرى وفى آرائه الدينية والسياسية . وأخيرا ، دراسة أكثر تفصيلا لنقده للشعراء الأعظم ممن وقعوا فى نطاق ملاحظته : شكسبير وملتون ودريدن وبوب وجراى . ويتطلب هذا العمل من العلم أكثر مما أدعيه . وكل ما أريده هو أن أوحى لدارس الشعر الإنجليزى ونقد الشعر أن هاهنا موضوعا يستحق من الفحص الجاد أكثر مما تلقى حتى الآن . وفى الختام أود أن ألخص تلك النقاط التى يلوح لى أن لها صلة خاصة بنقد الشعر فى زماننا .

* * *

لا حاجة بنا إلى أن نتقبل كل أحكام جونسون ، أو أن نوافقه على كل آرائه ، كيما نستمد هذا الدرس . ولا نحن بحاجة إلى أن نبالغ فى تقدير شعر تلك الفترة التى قد يصلح اسما دريدن وجونسون لرسم حدودها غير أنه من بين تنوعات العماء الذى نجد أنفسنا غارقين فيه اليوم هناك عماء اللغة الذى لا يمكننا أن نتبين معه أى معايير للكتابة ، كما أن هناك لامبالاة متزايدة بعلم تاريخ الكلمات ، وتاريخ استخدامها . ونحن بحاجة إلى من يذكرنا المرة تلو المرة بمسئولية شعرائنا ونقادنا عن المحافظة على اللغة .

من "بيرون"*

(١٩٣٧)

إن الحقائق الخاصة بجزء كبير من حياة بيرون قد أحسن تقديمها ، في السنوات القليلة الأخيرة ، سيرهارولد نيكولسون ومستر كوينل اللذان زودانا أيضا بتفسيرات متفقة تجعل شخصية بيرون أقرب إلى فهم هذا الجيل . ولم يقدم حتى الآن مثل هذا التفسير لشعر بيرون في عصرنا . فخارج الجامعات وداخلها نوقش ورد زورث وكولردج وشلي وكيتس من وجهات نظر متنوعة ، بينما ظل بيرون وسكوت راقدين في سلام . ومع ذلك فإن بيرون خليق بأن يلوح ، على الأقل ، أبعدهم عن تعاطف كل ناقد بقيد الحياة . وإنه ليكون من الشائق إذن أن تتوافر لدينا نصف دزينة من المقالات عنه لكي نرى أي اتفاق يمكننا الوصول إليه . والمقالة الحالية محاولة لبدء عملية دحرجة الكرة هذه .

وثمة صعوبات مبدئية عديدة . فإنه لمن الصعب أن نرجع نقديا إلى شاعر كان شعره – وإخال أنه قد كان كذلك بالنسبة لكثير من معاصرينا باستثناء أولئك الذين كانوا أصغر سنا من أن يقرأوا أي شعر ينتمي لتلك الحقبة – هو أول مبعث لحماستهم في صباهم . فإن استماع المرء إلى حكايات من طفولته الخاصة من قريب أكبر سنا أمر ممل عادة : وإن العودة – بعد سنوات عدة – إلى شعر بيرون لتقترن باكتئاب مشابه : إن صورا تطفر إلى الذهن ، وكذلك ذكرى بعض المنظومات ، على طريقة «دون جوان» مصطبغة بذلك الانقشاع للأوهام وتلك الكلبية اللذين لا يتوافران إلا في سن السادسة عشرة ، التي ظهرت في مجلة المدرسة . وثمة عقبات أشد موضوعية ينبغي التغلب عليها . فحجم شعر بيرون يبعث على الأسى وذلك من حيث تناسبه مع نوعيته ، وإن المرء لخليق بأن يظن أنه لم يمح قط سطرا واحدا مما كتب . ومع ذلك فإن ضخامة الحجم أمر محتوم في شاعر من نوع بيرون وإن غياب العنصر الهدام عن إنشائه

(*) من مقالته «بيرون» وقد نشرت في كتاب «من آن إلى فيكتوريا» وهو مجموعة مقالات حررها بونامي دوبريه ونشرتها دار «كاسل آند كمباني» ١٩٣٧ .

ليومئ إلى نوع الاهتمام ، ونوع اللامبالاة اللذين كان يستشعرهما نحو الشعر . وقد صرنا نتوقع من الشعر أن يكون شيئا بالغ التركيز ، شيئا مستقطرا ، غير أنه لو كان «بيرون» قد استقطر شعره لما بقي منه شيء . وعندما نرى ، على وجه الدقة ، ما كان يفعله فبوسعنا أن نرى أنه قد أنجزه على خير ما كان يمكن أن ينجزه . وفي أغلب قصائده القصيرة يشعر المرء بأنه يؤدى شيئا كان بمستطاع «توم مور» أن يؤديه بنفس الجودة ، أو على نحو أفضل . أما في قصائده الأطول فقد أنجز شيئا لم يدانه فيه أي شخص وإنه لمن المرغوب فيه أحيانا أن ندنو من عمل شاعر لا يحظى بالرضا البتة من طريق درب غير مألوف . ولئن كان دربي إلى «بيرون» دربا لا يوجد إلا فى ذهنى فسيصوبني فى ذلك نقاد آخرون : على أنه فى كل حال ، قد يقلب التحيزات ، ويشجع الرأى على أن يكون ذاته من جديد . وعلى ذلك فإني أقترح أن ننظر إلى «بيرون» من حيث هو شاعر اسكتلندى – وأنا أقول Scottish ولا أقول Scots ما دام يكتب بالإنجليزية . وقد كان الشاعر الوحيد في عصره الذي يمكن أن يعد منافسا له ، وشاعرا كان يتحدث عنه دائما بأعلى درجات الاحترام ، هو السير «ولتر سكوت» . لقد كنت أرى دائما ، أو يخيل إلى أني أرى ، في التمثالين الطويين لهذين الشاعرين تشابها معينا فى شكل الرأس . إن هذه المقارنة لتشرف «بيرون» . وأنت عندما تفحص الوجهين لا تجد شبها أكثر من ذلك . ولو كان المرء شخصا يحب أن يكون محاطا بالتماثيل لكان تمثال سكوت شيئا يمكن للمرء أن يعيش معه . إن ثمة جوا من النبل يحيط بذلك الوجه ، جوا من الرفعة ومن تلك السكينة الداخلية – التى ربما كانت لا شعورية – التى يملكها كتاب عظماء هم أيضا عظماء كبشر . ولكن «بيرون» – ذلك الوجه المكتنز ، الموحي بميل إلى البدانة ، وذلك الفم الحسى الضعيف ، وذلك الهوان القلق في التعبير ، ثم ما هو أسوأ الأمور جميعا : تلك النظرة العمياء الموحية بوعيه بجماله . إن تمثال «بيرون» إنما هو تمثال رجل يلعب ، إلى آخر بوصة فيه ، دور ممثل المآسي المتجول . ومع ذلك فقد كان اصطناع دور الممثل على هذا النحو الدائم هو الذى مكن «بيرون» من أن يصل إلى ضرب من المعرفة : المعرفة بالعالم الخارجى الذى كان عليه أن يعرف شيئا عنه لكي يلعب دوره فيه ، وعن ذلك الجزء من نفسه الذي كان دوره . لقد كانت معرفة سطحية ، بطبيعة الحال ، ولكنها دقيقة على قدر ما تمضى .

وعن الصفة الاسكتلندية الموجودة فى شعر بيرون ، سأتحدث عندما أصل إلى قصيدته «دون چوان» . غير أن ثمة جانبا بالغ الأهمية من تكوين بيرون قد يكون من الملائم أن نذكره قبل أن ننظر فى شعره ، وأظن أن سلالته الاسكتلندية هى مصدر مادته ، وذلك هو نزعته الشيطانية الفريدة ، واستمتاعه بأن يتخذ وضع المخلوق الذى

حلت عليه اللعنة – وبأن يقدم براهين على لعنته هذه أقرب إلى أن تكون بشعة . والآن فإن نزعة بيرون الشيطانية أمر بالغ الاختلاف عن أى شيء أنتجه العذاب الرومانتيكى (كما يسميه مستر پراتس) فى الأقطار الكاثوليكية ، ولست إخال أنه قد اشتق بسهولة من التراضى المريح بين المسيحية والوثنية الذى توصل إليه فى انجلترا ، والمتسم بالطابع الإنجليزى على نحو مميز وإنما هو أمر لا يمكن أن ينتج إلا عن الخلفية الدينية لشعب ضرب بجذوره فى اللاهوت الكالفنى .

إن نزعة بيرون الشيطانية – إذا كانت ، بالتأكيد ، تستحق هذا الاسم – كانت نمطا مختلفا . فقد كان ، إلى حد ما ، يشارك شلى موقفه البروميثى ، ويشارك الرومانسيين عاطفتهم نحو الحرية . وقد اصطلحت هذه العاطفة ، التى ألهمته انفجاراته الأكثر سياسية ، مع صورته فى نظر نفسه ، كرجل فعل ، على تحقيق مغامرته فى بلاد اليونان . وإن موقفه البروميثى ليندمج فى موقف شيطانى (ملتونى). إن التصور الرومانتيكى لشيطان ملتون إنما هو تصور شبه بروميثى ، وهو ينظر أيضا إلى الكبرياء على أنه فضيلة . وإنه لمن الصعب أن نقرر ما إذا كان بيرون رجلا متكبرا ، أو رجلا يحب أن يظهر فى دور المتكبر – فإن احتمال اجتماع الاتجاهين فى نفس الشخص لا يقلل من اختلافهما – من الناحية المجردة . ومن المحقق أن بيرون كان رجلا مغرورا من نواح بالغة البساطة :

لست أستطيع أن أشكو ، إذ من هم أسلافى ،

(إنهم) إرنيس ورادو ولفوس – كانت ثمانية وأربعون قصرا

(إن لم تكن ذاكرتى مخطئة خطأ فاحشا)

هى مكافأتهم إذ ساروا تحت ألوية بيلى ......

وكذلك كان مما يخفف من حسه باللعنة لمسة من اللاواقعية : فلدى رجل مشغول كل هذا الانشغال بنفسه ، وبالشكل الذى يلوح عليه ، ما كان لشيء خارجه أن يكون واقعيا تماما . وعلى ذلك يتعذر أن نستخلص من نزعته الشيطانية أى شيء متسق أو عقلانى . ويلوح أنه كان قادرا على أن ينظر إلى الأمر من كلا الزاويتين فيعتبر نفسه فردا منعزلا متفوقا على سائر البشر بسبب جرائمه كما يعتبر طبيعته طيبة وسخية ، بالفطرة ، شوهتها الجرائم التى اقترفها الآخرون فى حقه . وهذا المخلوق عديم الاتساق هو الذى يظهر فى صورة فير المسلم ، والقرصان ، ولارا ، ومانفرد ، وقايين . ففى دور دون چوان وحده يقترب من الحقيقة عن نفسه . ولكن العنصر الذى يلوح لى

أشد واقعية وعمقا ، في هذا التكوين الغريب من الاتجاهات والمعتقدات ، إنما هو ليّ للعقيدة الكالفينية التي ورثها عن أسلاف أمه .

إن من أسباب إهمالنا لبيرون – فيما أظن – أنه قد نال الإعجاب لما يعد أكثر محاولاته لأن يكون شاعريا طموحا . وهذه المحاولات لا تلبث أن يتضح ، عند فحصها، أنها زائفة : إنها ليست سوى تأكيدات رنانة لما هو شائع دون عمق دلالة. ومن الأمثلة الطيبة لمثل هذا الإفك تلك المقطوعة الشهيرة عند نهاية الأنشودة الخامسة عشرة من «دون چوان» .

بين عالمين ترفرف الحياة كنجمة

بين الليل والصباح ، على حافة الأفق .

ما أضأل ما نعرف مما نحن عليه !

وأضأل منه ما نعرف مما قد نكونه ! إن الجيشان الأبدى

للزمن والمد يتدفق ، ويحمل بعيدا

فقاعاتنا ، وإذ ينفجر القديم منها ، ينبثق الجديد

خارجا من زبد العصور ، بينما قبور

الإمبراطورية تهتز كأمواج عابرة .

وهي منظومات ليست أجود من أن تدرج في مجلة مدرسية . غير أن امتياز بيرون الحقيقي إنما هو على مستوى مختلف عن هذا .

وصفات النظم القصصي التي نجدها في قصيدة «دون چوان» ليست أقل وضوحا في حكاياته الباكرة . وقبل أن أكتب هذا المقال لم أكن قد قرأت هذه الحكايات منذ أيام افتتاني ، وأنا تلميذ ، بها ، وقد تناولتها متوجساً . إنها ممتعة عند القراءة . ومهما نجد نظرتها إلى الحياة ضحلة فإنها – كحكايات – مروية على نحو بالغ الجودة . وينبغي علينا أن نضع بيرون ، كراو للحكايات ، في مكان بالغ العلو بالتأكيد : فأنا لا أستطيع أن أفكر في أحد غير تشوسريفوقه إمتاعا ، باستثناء كولردج الذي انتقص منه بيرون ، بينما تعلم منه الكثير . إن حبكات بيرون – إذا كانت جديرة بأن تدعى كذلك – بالغة البساطة . وما يجعل حكاياته شائقة هو، في المحل الأول ، تلك الطلاقة المتدفقة في النظم ، وبراعته في تنويعه ، من حين لآخر ، لتجنب الرتابة ، وفي المحل الثاني ، عبقريته في الشرود عن الموضوع . إن الاستطراد بطبيعة الحال واحد من

فنون راوى القصة القيمة . والتأثير الذى تحدثه استطرادات بيرون هو أنها تجعلنا مهتمين براوى القصة ذاته ، ومن خلال هذا الاهتمام تزيدنا اهتماما بالقصة . ولابد أن هذا التشويق كان كبيرا لقراء عصره حتى درجة السحر ، لأننا حتى الآن ما إن نخضع ذواتنا لنقطة قراءة قصيدة من القصائد كاملة حتى نجد جانبية الشخصية قوية . من المحتمل لأى أبيات قلائل ، إذا سيقت فى أى صحبة تقريبا ، أن تولد انتفاضة من الجذل لحظية .

عبث أن نتحدث عن سحر عينيها الأسود

لكن حدق إلى عين غزالة

وسيعين ذلك خيالك ؛

هى فى مثل اتساعها، وفى مثل سوادها الفاتر ،

ولكن روحها تشع فى كل شرارة منها ...

بيد أن القصيدة ككل قادرة على أن تستأثر بانتباه المرء . إن **الكافر** قصيدة طويلة ، وحبكتها بالغة البساطة ، وإن لم يكن تتبعها سهلا على الدوام . فثمة مسيحى، ربما يكون يونانيا ، قد تمكن بطريقة لا نعرفها من التعرف على شابة تنتمى إلى الحريم ، أو ربما كانت الزوجة الأثيرة لمسلم يدعى حسن . وفى محاولة ليلى الفرار مع حبيبها المسيحى يعاد أسرها وتقتل . وفى الوقت الملائم يوقع المسيحى – مع بعض أصدقائه – بحسن فى كمين ويقتله ، وبعد ذلك نكتشف أن قصة هذا الثأر أو جزء منها – إنما يرويها «الكافر» ذاته لقس كهل من طريق الاعتراف . إنه لضرب من الاعتراف فريد ، فالكافر يمكن أن يكون أى شىء إلا أن يكون نادما ، ويوضح تمام التوضيح إنه وإن يكن قد أخطأ فليست هذه غلطته فى الحقيقة . والأحرى أنه يبدو مسوقا بالدافع الذى دفع الملاح الهرم ، أكثر مما هو مسوق بأى رغبة فى أن يحل من ذنوبه – وهو ما كان ليمكن أن يحدث . ولكن هذه الحيلة مفيدة من حيث أنها تجعل القصة أعقد قليلا . وكما قلت ، فإنه ليس من اليسير كلية أن نكتشف ما حدث . فبداية القصيدة مناداة طويلة لمجد بلاد اليونان المنقرضة وهو موضوع كان بيرون قادرا على التنويع فيه ببراعة كبرى . إن الكافر يدخل على نحو درامى :

من ذا الذى يدخل مرعدا على أشد الجياد سوادا

بشكيمة مرخاة وحافر السرعة ؟

ونحن نرى لمحة منه ، من خلال عينى مسلم :

رغم أنه شاب وشاحب ، فإن تلك الواجهة النحيلة

قد لفحتها وطأة العاطفة النارية ...

وهذا كاف لأن يخبرنا بأن الكافر شخصية شائقة ، ربما لأنه يمثل لورد بيرون ذاته . تلى ذلك قطعة طويلة عن وحشة بيت حسن ، الذى لا يسكنه سوى عنكبوت وخفاش وبومة وكلب برى وأعشاب . ونستنتج أن الشاعر قد قفز إلى خاتمة الحكاية ، وأن لنا أن نتوقع من الكافر أن يقتل حسن وهو ما يحدث بطبيعة الحال . ما كان ليمكن لچوزيف كونراد أن يكون أشد لفا ودورانا من هذا . ثم يلقى بحزمة سرا فى الماء ، وتتجه شكوكنا إلى أنها جسد ليلى . تلى ذلك قطعة تأملية تتأمل ، على التوالى ، الجمال والعقل والندم . وتعاود ليلى الظهور حية لمدة لحظة ، ولكن هذا خلع آخر لأوصال ترتيب الأحداث . ثم نشهد كيف يفاجأ حسن وأتباعه - ربما بعد شهور أو حتى سنوات من مصرع ليلى - بدخول الكافر ورجاله من قطاع الطرق . ولا يساورنا شك فى أن حسن يقتل :

يرقد حسن ساقطا ، وعينه غير المغمضة

ما زالت عابسة على عدوه ...

يلى ذلك تغيير مبهج للوزن ، فضلا عن نقلة مفاجئة ، وذلك بالضبط فى اللحظة المناسبة :

أجراس الجمال التى ترعى العشب تصل

نظرت أمه من نافذتها العالية

رأت طل المساء ينتثر

على المرج الأخضر تحت ناظريها

ورأت الكواكب تلمع بوهن :

إنه الشفق - لابد أن موكبه قريب

يعقب ذلك ضرب من مراسيم الدفن لحسن ، يبدو أن صاحبها مسلم آخر . وهنا يعاود الكافر الظهور ، بعد انقضاء تسع سنوات ، فى دير ، إذ نسمع أحد الرهبان يرد على سؤال عن هوية الزائر . أما بأى صفة قد التحق الكافر بالدير فذاك ما ليس بالأمر

الواضح ، ويلوح أن الرهبان قد تقبلوه دون تحقيق . وإن سلوكه بينهم لبالغ الغرابة بيد أنه يقال لنا إنه قد وهب الدير قدرا من المال كبيرا لقاء امتياز النزول به . وتتكون خاتمة القصيدة من اعتراف الكافر لأحد الرهبان . أما عن السبب فى أن يونانيا من ذلك العصر قد كان ليفدحه الشعور بالندم (وإن لم يكن تائبا على الإطلاق) لأنه قتل مسلما فيما كان يعتبره معركة عادلة ، أو السبب فى أن ليلي قد كانت مذنبة إذ تركت زوجها أو سيدا ، يفترض أنهم زوجوها له دون موافقتها ، فمسائل لا سبيل لنا إلى الإجابة عنها .

تحدثت عن الكافر ببعض التفصيل لكى أعرض براعة بيرون غير العادية فى رواية القصص . ليس ثمة شيء مباشر في روايته للحكاية البسيطة ، فنحن لا نخبر بكل ما نرغب في معرفته ، وسلوك أبطاله غير قابل للتفسير أحيانا ، كما أن دوافعهم ومشاعرهم مختلطة . ومع ذلك فإن الكاتب لا ينجح فى ذلك فحسب ، وإنما ينجح فيه كسرد قصصى . إنها نفس الملكة التى استخدمها بيرون على نحو أفضل فى قصيدة «دون جوان» . والسبب الأول فى أن قصيدة «دون جوان» ما زالت صالحة للقراءة هو أنها تمتاز بنفس الخاصة القصصية لما سبقها من حكايات .

إخال أنه يجدر بنا أن نلاحظ أن بيرون قد طور الحكاية Conte المنظومة إلى درجة مجاوزة لمورسكوت ، وذلك إذا أردنا أن ننظر إلى شعبيته على أنها أى شيء غير نزوة عامة ، أو جاذبية شخصية مستغلة استغلالا ماهرا. من المحقق أن هذه العناصر تدخل فى الموضوع . ولكن حكايات بيرون المنظومة تمثل– فى المحل الأول – مرحلة من هذا الشكل العارض أنضج من المرحلة التى تمثلها حكايات سكوت ، كما أن سكوت يمثل مرحلة أنضج من مرحلة مور . إن قصيدة مور المسماة **لالاروك** مجرد متتابعة من الحكايات ، يربط بينها وصف نثرى ثقيل لظروف روايتها (على نسق ليالى **ألف ليلة وليلة** العربية) لقد كمل سكوت قصة مباشرة بنوع الحبكات التى قدر له أن يستخدمه فى رواياته . وجمع بيرون بين الغرابة والفعلية ، وطور على أفعل نحو استخدام عنصر الترقب . وأظن أيضا أن نظم بيرون هو الأقدر ، ولكن من اللازم – فى هذا النوع من النظم – أن يقرأ المرء مطولا إذا أراد أن يكون انطباعا ، وإن المزايا النسبية لأمر لا يمكن عرضه من طريق المقتطفات . إن التعرف على كل قطعة ، مأخوذة عشوائيا ، على أنها لبيرون أو لمور خليق أن يكون استطلاعا يجاوز قدرتى، ولكنى أظن أن أى شخص قرأ حديثا حكايات بيرون سيوافقنى على أن القطعة التالية ما كان ليمكن أن تكون بقلمه :

أواه ! أن ترى الأكوام غير المدفونة

التى ينام عليها ضوء القمر المتوحد .

إن الحدأى ذاتها لتتحول

وتغثى نفوسها لمرأى مثل هذه الفريسة القذرة !

لا أحد سوى الضبع الضارى يطوف

خلال مماشى المدينة الموحشة

فى منتصف الليل ، ويتنقل بين الأشلاء

ويل للتعس نصف الميت الذى يلتقى

بلمعان تانك العينين الزرقاوين الكبيرتين

بين ظلمة الشوارع !

إن هذا مأخوذ من قصيدة «لااروك» ، وقد أشر عليه – كأنما موافقا – أحد القراء فى مكتبة لندن .

إن قصيدة **تشايلد هارولد** تلوح لى أدنى مرتبة من هذه المجموعة من القصائد (**الجياور ، عروس أبيدوس ، القرصان ، لارا ، إلخ ...**) والحق أن بيرون يوقظ ، المرة تلو المرة ، اهتماما آخذا فى الذبول بقطعة لافتة للنظر ، ولكن قطع بيرون اللافتة للنظر لاتكون قط جيدة بما يكفى لجعلها تؤدى المهمة المنتظرة منها فى قصيدة **تشايلد هارولد** :

قف ! فإنك إنما تطأ على ثرى امبراطورية

إن هذا هو ، على وجه الدقة ، الأمر المطلوب لإحياء الاهتمام عند تلك النقطة ، ولكن المقطوعة التى تلى ، عن معركة وترلو ، تلوح لى زائفة تماما ، وممثلة تماما للزيف الذى يلجأ إليه بيرون كلما حاول أن يكتب شعرا :

قف ! فإنك إنما تطأ على ثرى امبراطورية !

دفنت غنيمة زلزال تحته !

أما من تمثال نصفى ضخم يشير إلى البقعة ؟

ولا عمود تذكارى كى يعرض الانتصار ؟

لاشيء ، ولكن حقيقة الدرس أشد بساطة على هذا النحو

كما كانت الأرض من قبل ، هكذا فلتكن -

كم قد جعل ذلك المطر الأحمر المحصول ينمو !

وهل هذا كل ما كسبه العالم منك

أنت يا أول الميادين وآخرها ! أيها النصر صانع الملوك ؟

في فترة أميل إلى أن تكون قد فقدت تذوق نوع المزايا التي توجد في شعر بيرون تزداد صعوبة تحليل مزاياه وعيوبه تحليلا دقيقا . ومن هنا فإننا نفشل في أن نقر لبيرون ببراعته الغريزية التي نجد أنه من طريقها - في قصيدة مثل **تشايلد هارولد** أو على نحو أكثر فاعلية في **بيبو ودون جوان** - يتجنب الرتابة من طريق تحوله الماهر من موضوع إلى آخر . إن له فضيلة أساسية تتمثل في أنه لا يغدو مملا قط . غير أننا عندما نقر له بفضائل منسية نجد زيفا في أغلب القطع التي كانت سابقا تنال أكبر قدر من الإعجاب في إنتاجه . فإلام يرجع هذا الزيف ؟

إنه مهما يكن «الخطأ» في شعر بيرون فإننا نخطئ إذا دعوناه بلاغة . إن أشياء أكثر مما ينبغي قد جمعت تحت لواء ذلك الاسم ، ولئن ظننا أننا قد فسرنا نظم بيرون بدعوته "بلاغيا" فسنكون ملزمين بتجنب استخدام تلك الصفة عند الحديث عن ملتون ودريدن ، وهما اللذان يلوح (بطريقتيهما البالغة الاختلاف) أننا نقول عنهما شيئا له معنى عندما نتحدث عن "بلاغتهما" . إن ألوان إخفاقهما ، عندما يخفقان ، من نوع أعلى من نجاح بيرون عندما ينجح . لقد كان لكل منهما مصطلح فردى ، على نحو قوى ، وحس باللغة . وهما في أسوأ أحوالهما مهتمان بـ "**الكلمة**" . إنك تستطيع أن تتعرف عليهما في البيت الواحد ، وتستطيع أن تقول : هاهنا طريقة خاصة لاستخدام اللغة . وليس ثمة فردية من هذا النوع في البيت البيروني . ولئن نظر المرء إلى الأبيات القليلة المفردة ، من قطعة وترلو في قصيدة **تشايلد هارولد** ، وهي التي قد تعد «مقتطفات مألوفة» ، لما أمكنه أن يقول إن أيا منها شعر عظيم :

ومضى كل شيء مرحا ، كناقوس عرس ...

ألا فليستمر الرقص ! ولتكن المسرة بلا حدود ..

ويستطيع المرء أن يقول عن بيرون إنه ، بخلاف أي شاعر إنجليزي آخر له مكانته ، لم يضف شيئا إلى اللغة ، ولم يكتشف شيئا في أصواتها ، ولم يطور شيئا في معنى

الكلمات . ولا أستطيع أن أفكر في أى شاعر آخر في مثل تبريزه كان يمكن ، بهذه السهولة ، أن يكون أجنبيا مقتدرا يكتب بالإنجليزية ، مثله . إن الشخص العادى يتكلم الإنجليزية ، ولكن قلة من الناس فى كل جيل هى فقط التى تستطيع أن تكتبها ، وإن استمرار وصيانة اللغة ليعتمدان على هذا التعاون غير المتعمد بين أناس كثيرين يتحدثون لغة حية ، وأناس قلائل يكتبونها . وكما أن الحرفى الذى يستطيع أن يتكلم الإنجليزية على نحو جميل أثناء عمله أو فى مشرب عام قد يكتب خطاباته بجهد ، وفي لغة ميتة ، تحمل بعض الشبه بالمقالات الافتتاحية في صحفنا ، وتحليها كلمات من نوع (ضجة واختلاط) ، كذلكPandemonium (دوامة عنيفة) و Maelstrom
يكتب بيرون لغة ميتة أو محتضرة .

وهذا الافتقار إلى الحس ، من جانب بيرون ، بالكلمة الإنجليزية - حتى ليضطر إلى أن يستخدم كلمات كثيرة قبل أن نفطن إليه - يومئ ، لأغراض عملية ، إلى نقص فى حساسيته . وأنا أقول "لأغراض عملية" لأنى معنى بحساسيته (كما تتبدى) فى شعره لا بحياته الخاصة . ذلك أنه إذا لم يكن الكاتب يملك اللغة التى يعبر بها عن مشاعره فإن هذه المشاعر قد لا تكون موجودة . ونحن لسنا بحاجة إلى أن نقارن وصفه لموقعة واترلو بوصف ستندال لها حتى نشعر بافتقاره (بيرون) إلى الجزئيات الدقيقة ، غير أنه يجدر بنا أن نلاحظ أن حساسية ستندال النثرية ، نظرا لكونها حساسية ، تمتلك بعض قيم الشعر التى تند عن بيرون كلية . لقد فعل بيرون باللغة ما يفعله بها كاتبو الافتتاحيات فى صحفنا يوما بعد يوم . وأظن أن هذا الفشل أهم كثيرا من رثاثة فلسفته المتقطعة . إن كل شاعر قد تفوه برثاثات ، وكل شاعر قد قال أشياء قيلت من قبل . وليس ضعف الأفكار ، وإنما السيطرة على اللغة سيطرة أشبه بسيطرة التلميذ ، هو ما يجعل أبياته تلوح بالية ، وفكره ضحلا .

Mais que Hugo aussi était dans tout ce peuple

إن كلمات بيجى قد ظلت تتردد فى ذهنى بينما كنت أفكر فى بيرون :

"Non pas vers qui chantent dans la mémoire, mais vers qui dans la mémoire sonnent et retentissent comme une fanfare, vibrants, trépidants, sonnant comme une fanfare sonnant comme une charge, tambour éternel, et qui battra dans les mémoires françaises longtemps après que les réglementaires tambours auront cessé de battre au front des régiments".

ولكن بيرون لم يكن «فى هذا الشعب» ، سواء شعب لندن أو انجلترا ، وإنما فى شعب أمه وأشد مقطوعات وصفه لوترلو تحريكا للمشاعر هى :

جامحا وعاليا ارتفع «حشد الكاميرون» !

نغمة حرب لوشيل ، التى سمعتها تلال ألبين

وسمعها أيضا أعداؤها من السكسون -

كيف أنه فى منتصف الليل تبعث القطعة الموسيقية العسكرية نشوة

وحشية وثاقبة ! بيد أنه مع النفس الذى يملأ

مزمارهم الجبلى ، هكذا يمتلىء سكان الجبال

بالجسارة الوطنية العنيفة التى تغرس

الذكرى المحركة لألف سنة

وشهرة إيفان ، ودونالد ، ترن فى أذنى كل رجل عشيرة !

اصطلحت كل الأمور على جعل دون جوان أعظم قصائد بيرون . إن المقطوعة التى استعارها من اللاتينية كانت ملائمة ، على نحو يدعو إلى الإعجاب ، لزيادة مزاياه وإخفاء عيوبه ، تماما كما أنه على متن جواد - أو فى الماء - كان على راحته أكثر منه على قدميه . كانت أذنه معيبة ، غير قادرة إلا على مؤثرات فجة . وفى هذه المقطوعة السهلة المحمل ، بنهاياتها ذات المقطع المنبور يتبعه آخر غير منبور والثلاثية أحيانا ، يلوح دائما مذكرا لنا بأنه لا يحاول حقيقة أن يفعل شيئا بالغ العسر ، ومع ذلك ينتج شيئا فى مثل جودة ما ينتجه الشعراء الجادون أو أفضل ممن يحملون نظم الشعر محملا أكثر جدية . والحق أن بيرون يكون حقيقة فى أحسن أحواله عندما لا يحاول - أكثر من اللازم - أن يكون شاعريا . وعندما يحاول أن يكون شاعريا فى أبيات قليلة ينتج أشياء كالمقطوعة التى سبق أن أوردتها ، ومطلعها :

فيما بين عالمين ، تخفق الحياة كنجمة .

* * *

مما يلاحظ - وهذا يؤكد ، فيما أظن ، رأى المستر بيتر كوينل فى بيرون - أن جوان ، فى هذه الحكايات الغرامية ، يلعب دائما الدور السلبى . وحتى هايدى ، رغم ما تتسم به هذه الابنة للطبيعة من براءة وجهل ، تلوح أقرب إلى أن تكون غاويته منها

إلى أن تكون قد أغويت . وهذه الحكاية هى أطول القطع الغرامية وأكثرها تنميقا ، وأظن أنها تستحق درجات عالية . من الحق إنه بعد اكتساب چوان الخبرة على يدى السيدة جوليا لم نعد سريعى التصديق إلى الحد الذى يجعلنا نصدق ما تعزوه إليه هايدى من براءة . ولكن هذا لا يجب أن يفضى بنا إلى استبعاد وصفها له على أنه زائف . إن براءة چوان لا تعدو أن تكون بديلا لسلبية بيرون ولو أننا استبعدنا هذا الأمر الأخير لوسعنا أن نتبين فى الوصف شيئا من الفهم الصادق للقلب البشرى ، وأن نتقبل أبياتا من نوع :

وا أسفاه ! لقد كانا بالفى الشباب ، بالفى الجمال ،

بالفى الوحدة ، محبين ، بلا حول ، وكانت الساعة

هى التى يمتلئ فيها القلب دائما ،

ولا يعود له مزيد من السلطان على ذاته ،

فيندفع إلى أعمال لا تستطيع الأبدية لها محوا ....

إن عاشق السيدة جوليا وهايدى هو على وجه الدقة الرجل الصالح – فيما نشعر – لأن يغدو فيما بعد الأثير لدى كاترين العظمى – التى تتجه شكوك المرء إلى أن بيرون ، كى يدخلها ، أعد نفسه بالشهور الثمانية التى قضاها مع كونتيسة أكسفورد . وتبقى ، إن لم تكن البراءة ، تلك السلبية الغريبة التى تشبه البراءة شبها غريبا .

وفيما بين الجزئين الأول والثانى من القصيدة ، فيما بين مغامرات چوان فى الخارج ومغامراته فى انجلترا ، ثمة فرق ملحوظ . ففى الجزء الأول كان الهجاء عارضا ، والحدث أشبه بمغامرات الشطار ومن أحسن نوع . إن ابتكار بيرون لا يخذله قط . فانحطام السفينة – وهى حكاية أشهر من أن نوردها – شىء جديد تماما وناجح تماما ، حتى ولو كان قد أسرف فى معالجتها بقصة أكل لحوم البشر عند ذروتها . وآخر مغامرة جامحة تحدث بعد وصول چوان إلى انجلترا مباشرة ، عندما يعترضه قطاع طريق على الطريق إلى لندن ، وهنا مرة أخرى يوجد – على ما أظن – فى نعى قاطع الطريق الميت شىء جديد على الشعر الإنجليزى .

من "جوته حكيما[1]"

(١٩٥٥)

على رف مدفأة غرفة مكتبي ظلت تقوم ، لمدة خمسة عشر عاما أو يزيد ، وبين صور أصدقائي من الأدباء ، صورة طبق الأصل من رسم لجوته في شيخوخته . إن الرسم ملئ بالحياة - فهو ، فيما يشعر المرء ، ليس عمل رسام موهوب فحسب ، وإنما عمل فنان ألهمه موضوعه[2] . إن جوته يقف ويداه معقودتان وراء ظهره تقوس كتفاه ، وانحنى وضعه ، غير أنه على الرغم من أن بدنه قد أوهنته ضروب الضعف من الواضح أنه ما زال يحكمه ذهن حي . إن عينيه واسعتان مضيئتان ، وتعبيره عابث : رحيم ومفستوفيلي في آن : إننا في صحبة رجل يجمع بين حيوية الشباب وحكمة الشيخوخة . وقد جاءت لحظة ، في الماضي ، خلعت فيها الصورة من موضعها هي وأخواتها خلعا عنيفا ، ولكن هذه الصورة - كما يخلق بالمرء أن ينتظر من جوته - ظلت باقية ، رصينة ، منتبهة ، ناقدة ، متجاهلة أحداث ذلك الزمن المضطرب .

هذا هو جوته أيام المحادثات مع إكرمان . إنه جوته الحكيم : ولما كان ما أريد أن أقوله هنا يكاد يصلح لأن يسمى حديثا في مدح الحكمة ، فإن هذه الصورة خليقة بأن تشكل تصديرا ملائما لنص حديثي . ولئن استخدم أحد هذه الكلمة «حكيم» بكل العناية والحرص اللذين تستحقه ، فإنه يكون قد استبقى في ذهنه واحدة من أندر منجزات الروح الإنساني . إن الإلهام الشعري ليس بالأمر الشائع ، ولكن الحكيم الحقيقي أندر من الشاعر الحقيقي . وحينما تجتمع الملكتان - ملكة الحكمة وملكة الحديث الشعري - في نفس الرجل ، فإنك تحصل على الشاعر العظيم.

والشعراء الذين من هذا النوع هم الذين ينتمون لا إلى شعوبهم فحسب وإنما إلى العالم أيضا . والشعراء الذين من هذا النوع هم وحدهم الذين يستطيع المرء أن يفكر فيهم لا على أنهم محدودون بلغتهم وأمتهم الخاصة فحسب ، وإنما على أنهم أوربيون عظماء .

(١) من محاضرة ألقيت بجامعة هامبورج بمناسبة تقديم جائزة جوته الهنزية لعام ١٩٥٤ في مايو ١٩٥٥

(٢) قيل لي إن هذا الفنان هوماكليس ، وكان آنذاك شابا ، في زيارة لفيمار .

وفى بداية الأمر تساءلت عما إذا كان هناك قد بقى أى شىء يقال عن جوته ، لم يعبر عنه - على نحو أفضل - من قبل .

* * *

وفى تطور الذوق والحكم النقدى فى الأدب - وهذا هو جزء أو أحد أوجه عملية النضج بأكملها - توجد ، حسب خبرتى الخاصة ، ثلاثة أوجه مهمة . ففى فترة المراهقة كان يجرفنى الحماس لكاتب فى أثر آخر ، ولكل ما يلبى حاجاتى الغريزية ، فى مرحلة من النمو . وفى هذه المرحلة الحماسية لا تكاد الملكة النقدية أن تكون يقظة ، لأنه ليست هناك مقارنة بين كاتب وآخر ، ولا وعى كامل بأساس العلاقة بين النفس والمؤلف الذى انغمس المرء فى عمله . وليس الأمر مقصورا على ضآلة الوعى بالمراتب : وإنما ليس هناك فهم حقيقى للعظمة . فهذا معيار لا سبيل للذهن الفج إلى الوصول إليه : حيث أنه لا يوجد فى تلك المرحلة إلا الكتاب الذين يجرفون المرء معهم ، وأولئك الذين يتركونه بلا انفعال . ذلك أنه إذ تتسع قراءات المرء ، ويغدو عالما بمجموعة متنوعة من أفضل كتاب النثر والشعر ، مكتسبا - فى عين الوقت - خبرة بالعالم أكبر ، وقدرات تأملية أقوى ، فإن ذوقه يغدو أكثر شمولا ، وعواطفه أهدأ وفهمه أعمق . وعند هذه المرحلة نبدأ فى أن نطور تلك القدرة النقدية ، وتلك القدرة على نقد الذات ، التى لن يعدو الشاعر بدونها أن يكرر نفسه إلى نهاية حياته . ومع ذلك فعلى الرغم من أننا قد نتمكن ، عند هذه المرحلة ، من أن نستمتع ونفهم ونتذوق مجموعة غير محدودة من العبقريات الفنية والفلسفية ، فستظل هناك حالات عنيدة لمؤلفين رفيعى المكانة نستمر فى أن نجدهم منفرين .

* * *

بدأت أعتقد ، منذ بضع سنوات خلت ، أنه ينبغى على ، فى نهاية الأمر ، أن أقوم بجهد التراضى مع جوته : ولم يكن ذلك ، فى المحل الأول ، رغبة منى فى إصلاح ظلم سلف - فكثيرا ما ارتكب المرء مظالم أدبية من هذا النوع دون تأنيب للضمير - وإنما لأنى ، إن لم أفعل ذلك ، سأخسر فرصة لتنمية ذاتى أكون مخطئا إذا أنا ضيعتها . وإن مثل هذا الشعور لهو ، فى حد ذاته ، إقرار مهم : فهو ، يقينا ، إقرار بأن جوته واحد من أعاظم الأوربيين . وسيرى القارئ الآن ، فيما آمل ، كيف أن الموضوعين - مشكلة التراضى ، وتعريف الأوربى العظيم - متداخلان فى ذهنى إلى الحد الذى لا يمكننى معه أن أتناول أحدهما بدون أن أمس الآخر .

يلوح لى أن آمن مدخل إلى هذا التعريف هو أن نتناول بضعة رجال ينعقد الإجماع على أن لهم حقا فى اصطناع هذا اللقب ، وأن ننظر فيما يشتركون فيه . وسأحدد فى مبدأ الأمر ، على أية حال ، الحدود التى أقوم باختيارى داخلها . ففى المحل الأول سأقتصر على شعراء لأن الشعر هو الميدان الذى أنا مؤهل لتذوق العظمة فيه أكثر من غيره . وفى المحل الثانى سأستبعد جميع الشعراء اللاتين واليونانيين . وعلة فعلى ذلك انما يومئ إليه العنوان الذى أطلقه تيودور هيكر على مقالته عن ڤرجيل : ڤرجيل أبو الغرب Vergil : Vater des Abendlandes . إن شعراء اليونان وروما العظماء – كأنبياء اسرائيل – إنما هم أسلاف لأوربا أكثر من كونهم أوربيين بالمعنى الوسيط والحديث لهذه الكلمة . ولأن لنا خلفية مشتركة – فى أدب اليونان وروما وإسرائيل – نستطيع أن نتحدث عن «الأدب الأوربى» أساسا: وربما كان لى أن أذكر عرضا أن دوام الأدب الأوربى إنما يعتمد على استمرار توقيرنا لأسلافنا . وعلى ذلك فإن هذه الآداب خارج ميدان بحثى الحالى . وهناك أيضا شعراء محدثون كان تأثيرهم بالغ الأهمية فى بلاد ولغات غير بلادهم ولغاتهم، ولكنهم لا يلائمون هدفى هنا . ففى بيرون نجد شاعرا كان شاعر عصر ، وفى ذلك العصر كان شاعر أوربا بأكملها . وفى شخص إدجاربو أنجبت أمريكا شاعرا يمكن أن يعتبر أوربيا وذلك إلى حد كبير من خلال تأثيره فى ثلاثة شعراء فرنسيين ينتمون إلى ثلاثة أجيال متتالية . غير أن المرتبة والمكانة الدقيقتين لهذين الرجلين ما زالت – ولعلها ستظل دائما – موضوعا للجدال . وإنى لأود أن أحصر نفسى فى نطاق رجال لا نزاع على مؤهلاتهم .

وفى البدء نتساءل : ما هى معاييرنا ؟ من المؤكد أن هناك معيارين : **الدوام والعالمية** . فالشاعر الأوربى لا ينبغى أن يكون رجلا يشغل مكانا معينا فى التاريخ فحسب ، وإنما ينبغى أن يستمر عمله فى منح البهجة والفائدة للأجيال المتتالية . وليس تأثيره مسألة سجل تاريخى فحسب وإنما هو خليق بأن يظل ذا أهمية لكل عصر . وسيفهمه كل عصر على نحو مختلف ، ويضطر إلى تقييم عمله من جديد . وينبغى أن يكون له من الأهمية فى نظر قراء جنسه ولغته ما له فى نظر غيرهم : وسيشعر من ينتمون إلى جنسه ولغته بأنه واحد منهم تماما ، ومن المحقق أنه ممثلهم فى الخارج . أما قراء الأمم المختلفة والعصور المختلفة فقد يعنى بالنسبة لهم أشياء كثيرة مختلفة . غير أن أهميته لن تكون موضع تساؤل أى أمة أو جيل . وتاريخ ما كتب عن عمل رجل من هذا النوع خليق بأن يكون جزءا من تاريخ العقل الأوربى .

ومن الواضح أن المرء لا يستطيع أن يضع قائمتين : إحداهما بالشعراء العظماء

الذين هم أوربيون عظماء ، والأخرى بمن يفشلون فى أن يغدوا مؤهلين لهذا الامتياز . وكل ما نستطيع أن نفعله - فيما إخال - هو أن نتفق على حد أدنى منهم ، وأن ننظر إلى الخصائص التى يشتركون فيها ، ونحاول الاقتراب من تعريف نتقدم منه إلى وزن بقية الشعراء . وثمة ثلاثة لا أظن أنه يمكن أن يكون ثمة شك فيهم وهم دانتى وشكسبير وجوته .

وهنا لابد لى من أن أذكر كلمة تحذير . فأنا أشك فيما إذا كان يجمل بنا أن ندعو شاعراً «أوربيا عظيما» إلا إذا كان شاعرا عظيما بالإضافة إلى ذلك . ولكنى إخال أنه يتعين علينا الإقرار بأن ثمة شعراء عظماء ليسوا أوربيين عظماء . ومن المحقق أن شكوكى تتجه إلى أنه عندما ندعو أى أديب أوربيا عظيما فإننا نتجاوز حدود الحكم الأدبى الصرف - وإنما نحن نقوم بتقييم تاريخى واجتماعى وأخلاقى أيضا . قارن جوته بمعاصر له أصغر سنا بعض الشئ ، وهو وليم وردزورث . لقد كان وردزورث شاعرا عظيما بالتأكيد وذلك إذا كان لهذا الاصطلاح أى معنى أساسا - وكان تحليقه - فى أحسن أحواله - أعلى كثيرا من تحليق بيرون ، وفى مثل ارتفاع تحليق جوته . أضف إلى ذلك أن تأثيره فى الشعر الإنجليزى كان حاسما فى لحظة معينة : وإن اسمه لعلم على حقبة من الزمن . ومع ذلك فإنه لن يعنى قط للأوروبيين الذين ينتمون إلى جنسية أخرى ما يعنيه لبنى وطنه ولا يمكن أن يعنى لبنى وطنه ما يعنيه جوته لهم . وبالمثل يلوح لى أن من الممكن - وإن كنت أتحدث هنا بالتهيب اللائق - أن نذهب إلى أن هولدرلين كان فى بعض الأحيان أكثر إلهاما من جوته . ومع ذلك فإنه لا يمكن أن يعد شخصية أوربية بنفس الدرجة التى كانها جوته . ولست أنوى أن أدخل فى التفسيرات الممكنة للاختلافات بين هذين النوعين من الشعراء : وكل ما أريده فى هذا السياق هو أن أذكركم بأنه إذا كان دانتى وشكسبير وجوته شخصيات أوربية لا نزاع على مكانتها فليس السبب فى ذلك مقصورا على أنهم أعظم شعراء فى لغتهم . إنهم ما كانوا ليصيروا أوربيين عظماء إلا إذا كانوا شعراء عظماء . ولكن عظمتهم كأوربيين إنما هى شىء أعقد وأشمل من تفوقهم على سائر شعراء لغتهم . وهناك أيضا ذلك الإغراء الذى يدعونا - فى حالة شكسبير وجوته ولكن ليس فى حالة دانتى - إلى أن نفكر فى الشخصيتين الأسطوريتين العظيمتين اللتين خلقاهما : هاملت وفاوست . والآن فإن هاملت وفاوست قد صارا رموزا أوربية . وهما يشتركان فى هذا مع أوديسيوس ودون كيخوته : إن كلا منهم ينتمى بشدة إلى وطنه ، ومع ذلك فإنه رفيق لنا جميعا فى أوطاننا . إذ من ذا الذى يمكنه أن يكون أكثر يونانية من أوديسيوس ، أو أكثر إسبانية من دون كيخوته ، أو أكثر إنجليزية من هاملت ، أو أكثر ألمانية من

فاوست ؟ ومع ذلك فإنهم جميعا قد دخلوا فى تركيبنا ، وقد ساعدوا جميعا – كما هى وظيفة مثل هذه الشخصيات – على أن يشرحوا الإنسان الأوربى لنفسه . وهكذا قد نجد ما يغرينا بأن نضع شكسپير وجوته فى طائفة الرجال الأوربيين ، وذلك ببساطة لأن كلا منهما قد خلق بطلا – أسطورة أوربيا ، ومع ذلك فإن مسرحية «هاملت» ودراما «فاوست» ليستا إلا جزءا من الأبنية التى شادها شكسپير وجوته : جزءا كان خليقا بأن يتناقص كثيرا لو أن كلا منهما كان العمل الوحيد لمؤلفه . إن ما يمنح شكسپير وجوته مكانتهما ليس أى آية أدبية واحدة ، وإنما مجموع عمل حياتهما . ومن ناحية أخرى ، نجد أن سرفانتيس هو ، فى نظر من لم يتثقفوا فى الأدب الأسبانى بين ظهرانينا ، رجل كتاب واحد : ومهما يكن الكتاب عظيما فإنه لا يكفى لأن يمنح سرفانتيس مكانا إلى جوار دانتى وشكسپير وجوته . لا نزاع على أن رواية «دون كيخوته» من بين ذلك العدد المختار من الكتب التى تشبع ذوق «الأدب الأوربى» أى الكتب التى نجد أن الافتقار إلى المعرفة بها – لا بمعنى قراءتها فحسب وإنما تمثلها أيضا – لا يجعل من أى رجل أوربى الجنس رجلا متعلما حقا . غير أننا لا نستطيع أن نقول إنه من اللازم للأوربى المتعلم أن يعرف سرفانتيس بالمعنى الذى يمكننا أن نقول به إن الأوربى المتعلم يجب أن يعرف دانتى وشكسپير وجوته .

* * *

وإنما أنا أتحدث عن هؤلاء الرجال كما يوجدون فى كتاباتهم ، فى العوالم الثلاثة التى خلقوها ليظلوا إلى الأبد جزءا من الخبرة الأوربية .

وأنا خليق ، فى بداية الأمر ، بأن أقول إنه من الأمور الواضحة على نحو مباشر أننا نجد فى عمل هؤلاء الرجال الثلاثة ثلاث خصائص مشتركة : **الكثرة ، والوفرة والوحدة** . الكثرة : لأنهم جميعا كتبوا قدرا كبيرا ، ولا شىء مما كتبه أى منهم يمكن إهماله . وبالوفرة أعنى أنه كان لكل منهم مدى بالغ الاتساع من الاهتمامات والتعاطف والفهم .

* * *

إن الأوربى الذى لا ينتمى إلى بلد بعينه خليق بأن يكون إنسانا مجردا – وجها أمسح يتحدث كل لغة بنبرة لا هى بالوطنية ولا بالأجنبية . والشاعر هو أقل الرجال تجريدا ، لأنه أكثرهم التزاما بلغته الخاصة ، بل إنه لا يستطيع حتى أن يعرف لغة أخرى بنفس الجودة ، لأنه مما يستغرق حياة الشاعر بأكملها أن يستكشف موارد لغته

الخاصة . والطريقة التى يرتبط بها بشعبه ويعتمد عليه ويمثله لا ينبغى – كما يجمل بى أن أضيف – أن يطابق بينها وبين الوطنية (وهى استجابة واعية لظروف معينة) رغم أنها قد تكون نوع الارتباط الذى قد تنبثق منه أنبل ألوان الوطنية . إنه ضرب من الارتباط قد يكون مقابلا ، على نحو حاد ، للعاطفة الوطنية لكثير من بنى وطن الشاعر .

ثم نجد أن الشاعر الأوربى ليس بالضرورة شاعرا يكون عمله أسهل ترجمة إلى لغة أخرى من عمل شعراء لا يكون لعملهم دلالة إلا فى نظر زملائهم فى الوطن . إن عمله أكثر قابلية للترجمة على هذا النحو وحده : على حين أنه عند ترجمة شاعر مثل شكسپير إلى لغة أخرى يضيع الكثير من الدلالة الأصلية ، كما يضيع عند ترجمة أى شاعر انجليزى أدنى منه ، فإن هناك أيضا الكثير الذى يبقى – لأنه قد كان هناك ما هو أكثر . ما الذى يمكن ترجمته ؟ قصة ، أو حبكة درامية ، أو انطباعات شخصية حية فى فعل ، أو صورة ، أو تقرير . فالشىء الذى لا يمكن ترجمته هو التعزيم وموسيقى الكلمات ، وذلك الجزء من المعنى الذى يكمن فى الموسيقى . ولكننا نجد هنا مرة أخرى أننا لم نصل إلى أعماق المسألة ، وإنما نحن قد حاولنا فقط أن نشير إلى ما يجعل القصيدة قابلة للترجمة ولم نضع إصبعنا على السبب فى أن دانتى وشكسپير وجوته يمكن أن يقال إنهم ينتمون – كما لا يمكننا أن نقول ذلك ، بنفس الثقة ، عن أى شعراء أخرين – لا إلى أبناء وطنهم فحسب وإنما إلى كل الأوربيين .

ونحن نستطيع – فيما أظن – أن نتقبل دون كبير صعوبة المفارقة الظاهرة فى كون الشاعر الأوربى ، فى آن واحد ، ليس أقل – بل ، على نحو من الأنحاء أكثر التصاقا بجنسه وبلده وثقافته المحلية من الشاعر الذى لا يتذوقه إلا بنو وطنه . ونستطيع أن نشعر ، فى آن واحد ، بأن مثل هذا الشاعر ، مهما كانت الأمة التى ينتمى إليها ، من أبناء وطننا ، وأنه – مع ذلك – ممثل واحد من أعظم ممثلى شعبه . إن مثل هذا الرجل يستطيع أن يساعد رفاقه فى الوطن على فهم أنفسهم ، وأن يساعد سائر الناس على أن يفهموهم ويتقبلوهم . ولكن مسألة الطريقة التى يعد بها ممثلا لعصره أشد صعوبة بعض الشىء . فعلى أى نحو يكون المرء ممثلا لعصره، وذا أهمية باقية مع ذلك – لا بسبب شخصيته «الممثلة» وإنما فى ذاته وحدها – لكل العصور التالية ؟

* * *

من المحقق أن جوته كان ينتمى إلى عصره . فنحن لا نستطيع أن نتجاهل ، أو أن نعتبر من قبيل المصادفة ، الحقيقة الماثلة فى أن دانتى وشكسپير وجوته قد صار

كل منهم يمثل فترة من التاريخ الأوربى الحديث على قدر ما يمكن للشاعر أن يلعب ذلك الدور . ونتذكر كلمات جوته عن الرجل واللحظة . غير أنه ينبغى علينا أن نتذكر أننا نميل إلى التفكير فى العصر على ضوء الرجل الذى نتناوله باعتباره ممثلا له ، وننسى أن جزءا من دلالة الرجل قد يكون ، بالمثل ، ماثلا فى معركته مع عصره . وأنا لم أعد أن أكون محاولا إدخال بعض التحفظات الحريصة على استخدامنا لاصطلاح «ممثل» وهو اصطلاح خطر حين يستخدم فى وصف رجال من هذا النوع . إن الرجل الذى هو «ممثل» لشعبه قد يكون أقسى ناقد لشعبه ، وطريدا منه ، والرجل الذى هو «ممثل» لعصره قد يكون مناهضا لأكثر معتقدات عصره نيلا للقبول .

وحتى الآن كنت مشغولا ، أولا ، بتبين صفات معينة لا نستطيع فى حالة غيابها أن نسمح لشاعر بالاندراج فى هذه الزمرة المختارة ، وثانيا بتحديد المعنى الذى يمكن به أن تعتبر «التمثيلية» ، سواء لمكان ولغة أو لعصر ، خاصة مميزة . ولكن يبقى علينا أن نسأل : ما هى الصفة التى تظل باقية بعد الترجمة والتى تجاوز المكان والزمان ويمكنها أن توقظ استجابة مباشرة ، كاستجابة رجل لرجل ، فى قراءة أى مكان وأى زمان ؟

* * *

إنى بعيد عن أن أوحى بأن حكمة هؤلاء الشعراء شىء متميز عن شعرهم ، وأن ما يستمتع به الأجنبى إنما هو الأمر الأول بدون الأمر الثانى . ذلك أن الحكمة جزء أساس فى صنع الشعر ، ومن الضرورى أن ندركه كشعر لكى نستفيد منه كحكمة . والقارئ الأجنبى فى تمثله الحكمة يتأثر بالشعر أيضا لأن حكمة الشعر هى التى ليست خليقة بأن توصل على الإطلاق إذا لم يخبرها القارئ من حيث هى شعر.

وعند هذه النقطة يثور سؤال لا سبيل لتركه بغير إجابة : وذلك ، جزئيا ، لأنى شخصيا قد أثرته ، بشكل مختلف ، منذ عدة سنوات مضت ، ولم أعد قانعا بحديثى عنه ، وجزئيا لأنه قد أثاره حديثا ناقد فلسفى أكن لآرائه احتراما عظيما هو الأستاذ إريك هيلر من كاردف . إنى أشير إلى كتابه الحديث «الذهن المنزوع ميراثه»[1] ، خاصة فصله عن ريلكه ونيتشه . إن الأستاذ هيلر ينتقد ، بصرامة ولكن بغير قسوة ، أقوالا لى عن «الفكر والاعتقاد فى الشعر» أدليت بها منذ عدة سنوات مضت . لست الآن على استعداد لأن أدافع عن بعض ما قلته آنذاك ، كما أنى أميل إلى أن أدخل

(١) الناشر : بويز آند بويز ، كامبردج . وقد نشرت طبعة ألمانية منه تحت عنوان : Enterbter Geist (سوهر كامب – فيرلاج) .

تحفظات على البعض الآخر أو صوغه على نحو مختلف : غير أنه فى صدد مزاعم أخرى لا يكربنى لوم الأستاذ هيلر قدر ما يكربنى إقراره أنى أشترك فى هذه الأغلاط مع جوته ذاته . إن السؤال يدور حول مكان «الأفكار» فى الشعر ، وحول أى «فلسفة» أو نسق من المعتقدات يؤمن به الشاعر . فهل ترى الشاعر يعتنق «فكرة» بنفس الطريقة التى يعتنقها بها الفيلسوف ؟ وعندما يعبر عن «فلسفة» خاصة فى شعره أفيجمل بنا أن ننتظر منه أن يؤمن بهذه الفلسفة ، أم أنه من المشروع له أن يعالجها كمجرد مادة مناسبة للقصيدة ؟ أضف إلى ذلك هذا السؤال : أترى تقبل القارئ لنفس الفلسفة شرطا ضروريا لكى يتذوق القصيدة تذوقا كاملا ؟

والآن فإنه على قدر ما يكون أى شىء كتبته فى هذا الموضوع فى الماضى قائلا أو موحيا بأنه لا حاجة بالشاعر إلى أن يؤمن بالفكرة الفلسفية التى اختار أن يجسدها فى شعره ، يكون الأستاذ هيلر – ولا ريب – مصيبا تماما فى معارضته لى . لأن مثل هذا القول خليق بأن يلوح تبريراً لعدم الإخلاص ، وخليق بأن يقضى على كل القيم الشعرية باستثناء الامتياز التكنيكى . فالقول بأن لوكريتيوس قد اختار عمدا أن يستغل لأغراض شعرية علم كون كان يخاله زائفا ، أو أن دانتى لم يكن يؤمن بالفلسفة المستمدة من أرسطو والكلاميين ، والتى أمدته بمادة عدة أناشيد فاتنة فى **المطهر** Pur-gatorio ، خليق بأن يكون إدانة للقصائد التى كتبها هذان الشاعران . ولكنى إخال أن الأستاذ هيلريسرف فى تبسيط المشكلة بتعميمه من الحالة الخاصة التى يحتج بها : فهو ، فى هذه المقالة ، معنى بأن يبين أن ريلكه لم يكن متأثرا تأثرا عميقا بنيتشه فى شبابه فحسب ، وإنما أيضا أن النظرة إلى الحياة التى تتكشف فى أنضج قصائد ريلكه إنما هى ضرب من المعادل الشعرى لفلسفة نيتشه . وأنا على أتم استعداد لأن أسلم بأن الدكتور هيلر ، فى حالة علاقة ريلكه بنيتشه ، يتقدم بحجج بالغة الإقناع ....

* * *

وأفضل شىء ، فيما أظن ، ليس هو أن نستبقى فى أذهاننا فلسفة شاعر من الشعراء – لأن هذه الفلسفة قد تتنوع حسب تطوره – وإنما فلسفة ما يمكن أن ندعوه قصيدة فلسفية . وثمة أمثلة ثلاثة واضحة (لهذا النوع الأخير) :

الـ «بهاجاڤادجيتا» و«فى طبيعة الأشياء» De rerum naturae للوكريتيوس و«الكوميديا الإلهية» لدانتى . وثالث هذه القصائد ذات مزية خاصة – خاصة – بالنسبة لأغراضنا (هنا) ، حيث أنها تقوم على عقيدة لاهوتية تنتمى إلى العالم الغربى ، وما زال يؤمن بها عدد كبير من الناس . إن هذه القصائد الثلاث تمثل ثلاث وجهات نظر

إلى العالم ، يعارض كل منها أخاه على أشد نحو مستطاع . وإذا تغاضينا عن سائر الفروق بينها - كالحقيقة الماثلة في أن الـ «بهاجافادجيتا» هي أبعد هذه القصائد عني لغة وثقافة ، وأن دانتي أقرب إلى زمنيا من لوكريتيوس - فهل أنا مدعو إلى أن أقول إني ، كمسيحي ، أستطيع أن أفهم قصيدة دانتي خيرا مما أفهم أخواتها ، وأنه يجمل بهذا الفهم أن يزداد لو أني كنت رومانيا كاثوليكيا ؟ يلوح لي أن ما أفعله حينما أتناول قصيدة عظيمة مثل «الأغنية المقدسة» الملحمة الهندية ، أو قصيدة لوكريتيوس ، ليس فقط - إذا استخدمت كلمات كولردج - تعليقا للإنكار ، وإنما هو محاولة لوضع نفسي في مكان المؤمن : ولكن هذه ليست إلا واحدة من الحركتين اللتين يقوم بهما نشاطي النقدي : فالحركة الثانية هي أن أفصل نفسي مرة أخرى وأن أنظر إلى القصيدة من خارج المعتقد . وإذا كانت القصيدة بعيدة عن معتقداتي الخاصة فإن المجهود الذي أكون أكثر وعيا به هو مجهود التوحد معها . أما إذا كانت شديدة القرب من معتقداتي فإن المجهود الذي أكون أكثر وعيا به هو مجهود الابتعاد عنها . وفي حالة «الكوميديا الإلهية» أجد نوعا من التوازن . والأحرى أن جهد الحياد يغدو أشق ما يكون في حالة الأجزاء الشعرية من الكتاب المقدس ، والرسل ، وأغلب الأناجيل - أعني جهد تذوق «الكتاب المقدس كأدب» وفي ترجمات نسختنا المعتمدة (من الكتاب المقدس) وترجمة مارتن لوثر ، يغدو الكتاب المقدس جزءا من كلا أدبينا . أما في حالة «مراثي دوينو» فأعترف بأني أجد نفسي على الطرف المقابل : ذلك أني أستطيع أن أقنع بالاستمتاع بجمالها اللفظي ، وتحركني موسيقى نظمها ، ولكن على أن أقسر نفسي على محاولة الدخول إلى فكر هو ، بالنسبة لي ، صعب وغير ملائم مزاجيا في آن .

وستلاحظون أنني ، في هذا الانقباض والانبساط ، هذه الحركة ذهابا وجيئة ، الاقتراب والتراجع ، أو التوحد والتفرقة ، كنت حريصا على أن أتجنب اصطلاحي «الشكل» و«المضمون» . إن فكرة تذوق الشكل بدون المضمون أو تذوق المضمون مع تجاهل الشكل إنما هي وهم : لأننا إذا تجاهلنا محتوى قصيدة فشلنا في تذوق شكلها . وإذا تجاهلنا الشكل فإننا لا نكون قد أمسكنا بالمضمون - لأن معنى القصيدة يوجد في كلمات القصيدة ، وفي هذه الكلمات وحدها . كما أن ما كنت أتحدث عنه لا يستنفد المعنى . ونحن ، فيما قلته لتوي ، لم نكن معنيين بكل المحتوى : وإنما بالمحتوى من حيث هو نسق فلسفي ، ومن حيث هو «أفكار» يمكن أن تصاغ بكلمات أخرى ، باعتباره نسقا من الأفكار يوجد دائما نسق آخر يمكن أن يكون بديلا له يمكن للعقل أن يتقبله . وينبغي أن يكون هذا النسق الفلسفي قابلا لأن يذاد عنه : فالقصيدة التي تنشأ من ديانة تصدمنا باعتبارها شريرة تماماً ، أو من فلسفة تلوح لنا لغوا خالصا ، لن تلوح

ببساطة قصيدة على الإطلاق . وإلا فإنه عندما يتناول قارئان متساويا الذكاء والحساسية قصيدة عظيمة ، أحدهما منطلقا من الإيمان بفلسفة مؤلفها ، والآخر منطلقا من فلسفة مختلفة ، فإنه يخلق بهما أن يميلا نحو نقطة ، قد لا يتوصلان إليها قط ، يتراسل عندها تذوق كل منهما . وعلى ذلك فإن من المعقول أن يصل الأستاذ هيلر والهرهولثوزن ، تقريبا ، إلى نفس نقطة الاشتراك في تذوق ريلكه .

وقد قمت بهذا التحليل ، لا من أجل ذاته ، وإنما لأصل إلى نتيجة مؤداها أنه يوجد في أعظم الشعر شيء أكبر من «الأفكار» من نوع علينا إما أن نقبله أو نرفضه ، وقد عبر عنه في شكل يجعل من المجموع عملا فنيا . وسواء أكانت «الفلسفة» أو العقيدة الدينية لدانتي أو شكسبير أو جوته تنال قبولنا أو لا (ومن المحقق أن السؤال ، في حالة شكسبير ، عما كانت معتقداته عليه ، سؤال لم يجب عليه إجابة قاطعة قط) فإن هناك الحكمة التي نستطيع جميعا أن نتقبلها . فلأجل تعلم الحكمة ينبغي علينا ، على وجه الدقة ، أن نجشم أنفسنا مشقة قراءة هؤلاء الرجال . ولأنهم رجال حكماء يجمل بنا أن نحاول – إذا وجدنا أحدهم لا يلائم مزاجنا – أن نتغلب على نفورنا أولا مبالاتنا . لابد لنا ، في صدد الأديان السماوية والأنسقة الفلسفية ، من أن نؤمن بأن أحدها صحيح والباقي خطأ . غير أن الحكمة لا تختلف لدى جميع البشر في كل مكان . ولو لم يكن الأمر كذلك فأي نفع يمكن أن يصيبه أوربي من مطالعته للأوپانيشاد أو النيكاياس البوذية ؟ إنها لن تكون (في هذه الحالة) إلا تدريبا ذهنيا ، وإرضاء لحب استطلاع ما ، أو إحساس شائق ، كتذوق طبق شرقي غريب . لقد قلت إن الحكمة لا يمكن حقيقة أن تعرف ، فما عسى حكمة جوته أن تكون ؟ إن أقوال جوته نظما أو نثرا ليست – كما قلت – إلا تمثيلا لحكمته . إن خير برهان على حكمة كاتب عظيم هي شهادة أولئك الذين يستطيعون أن يقولوا بعد معرفة طويلة بأعماله : «أشعر بأني قد غدوت رجلا أحكم بسبب الفترة التي أمضيتها معه» ، ذلك أن الحكمة توصل على مستوى أعمق من مستوى الأقضية المنطقية . إن كل لغة تعوزها الكفاية ، ولكن ربما كانت لغة الشعر هي أقدر اللغات على توصيل الحكمة . إن حكمة الشاعر العظيم تستخفي في عمله ، ولكننا إذ نعيها نغدو أكثر حكمة ، نحن أنفسنا . أما أن جوته قد كان واحدا من أحكم الرجال وأنه كان شاعرا غنائيا عظيما ، فهو ما توصلت إلى الإقرار به منذ زمن طويل . ولكن كون الحكمة والشعر أمرين غير قابلين للانفصال في الشعراء الذين من أعلى مرتبة فأمر لم أدركه إلا حين أصبحت أحكم قليلا ، أنا نفسي . وهكذا أعود إلى تأمل ملامح تمثال جوته على رف مدفأتي . لقد ذكرته هو واثنين آخرين باعتبارهم الشعراء الثلاثة الذين لا نزاع على أنهم أوربيون عظماء . غير أنه لا

يجمل بى أن أختم حديثى دون أن أذكركم بأنى أنظر إلى هؤلاء الرجال على أنهم يقفون فى باب قائم برأسه ، لا من حيث النوع ، وإنما من حيث الدرجة ، وأنه قد كان ثمة رجال آخرون ، حتى فى نطاق ما تعيه ذاكرة الأحياء ، ينتمون إلى نفس الصحبة ، وإن كانوا أدنى مرتبة ، وأن من مقاييس بقاء ثقافتنا الأوربية فى المستقبل قدرة الشعوب الأوربية على أن تستمر فى إنتاج مثل هؤلاء الشعراء . ولئن أتى الوقت الذى يكف فيه اصطلاح «الأدب الأوربى» عن أن يكون له أى معنى ، فسيذوى أدب كل أمة ولغة من أممنا ولغاتنا ، ويفنى أيضاً .

من "ييتس"

(١٩٤٠)(*)

يلوح أن أجيال الشعر في عصرنا تغطي رقعة قدرها عشرون عاما تقريبا . ولست أعني بذلك أن خير إنتاج أي شاعر مقصور على عشرين عاما : وإنما أعني أن مثل هذه المدة الزمنية تنقضي قبل أن تظهر مدرسة جديدة أو أسلوب شعري جديد . ومعنى هذا أنه بمجيء الوقت الذي يناهز المرء فيه الخمسين يكون قد خلف وراءه نوعا من الشعر كتبه رجال في السبعين ، وأمامه نوع آخر كتبه رجال في الثلاثين . هذا هو وضعي في الوقت الحاضر ، ولئن عشت عشرين عاما أخرى فسأتوقع أن أرى مدرسة شعرية أخرى أصغر سنا . ومهما يكن من أمر ، فإن علاقة المرء بييتس لا تدخل في هذا التخطيط . عندما كانت شابا في الجامعة ، في أمريكا ، وقد بدأت لتوي في نظم الشعر كان ييتس قد غدا شخصية مرموقة في عالم الشعر ، وكانت مرحلته الباكرة قد تحددت معالمها . ولست أستطيع أن أذكر أن شعره ، في تلك المرحلة ، قد أحدث في أي تأثير عميق . إن الشاب الذي يجد ما يحركه إلى الكتابة ليس في المحل الأول ناقدا ، أو حتى متذوقا على نطاق واسع . إنه يبحث عن أساتذة يجعلونه على وعي بما يريد أن يقوله هو نفسه ، وبنوع الشعر الذي قدر له أن يكتبه – إن ذوق الكاتب المراهق حاد ولكنه ضيق ، تحدده حاجاته الشخصية . ونوع الشعر الذي كنت بحاجة إليه ، ليعلمني استخدام صوتي الخاص ، لم يكن موجودا في الإنجليزية أساسا ، وإنما كان يوجد فقط في الفرنسية .

* * *

والمسألة فيما إخال هي أنه ، بخلاف كثير من الكتاب ، كان يأبه للشعر أكثر مما كان يأبه لصيته الخاص كشاعر ، أو لصورته عن نفسه كشاعر . لقد كان الفن أعظم من الفنان . وقد نقل هذا الشعور إلى الآخرين ، وهذا هو السبب في أن الكتاب الشبان لم يشعروا قط بأنهم على غير راحتهم في محضره .

(*) من أولى محاضرات ييتس السنوية ، وقد ألقيت أمام «أصدقاء الأكاديمية الأيرلندية» بمسرح آبي ، دبلن ، في ٢٠ يونيو ١٩٤٠ . ثم نشرت في مجلة «بربوز» (الغرض) .

وقد كان ، هذا ، فيما أثق ، جزءا من سر قدرته – بعد أن غدا الأستاذ الذى لا نزاع عليه – على أن يظل معاصرا على الدوام . وثمة سبب آخر هو نموه المستمر الذى تحدثت عنه . وقد كاد هذا أن يكون من الأقوال النقدية المتداولة عن عمله . غير أنه على حين يذكر كثيرا فإن علله وطبيعته لم تحلل كثيرا . بديهى أن من هذه الأسباب ، ببساطة ، تركيزه وانكبابه على العمل . ووراء هذا يكمن الخلق : أعنى الخلق الخاص بالفنان كفنان – أى قوة الشخصية التى مكنت ديكنز فى منتصف العمر ، بعد أن استنفد إلهامه الأول ، من أن يتقدم إلى كتابة آية بالغة الاختلاف عن عمله الباكر كرواية «المنزل الموحش» . إنه لمن الصعب ومما ينافى الحكمة أن يعمم المرء القول عن طرق الإنشاء وثمة هذا العدد الكبير من الرجال ، وهذا العدد الكبير من الطرق – ولكن خبرتى علمتنى أنه نحو منتصف العمر على المرء أن يختار بين ثلاثة أشياء : أن يتوقف كلية عن الكتابة ، أو أن يكرر نفسه بمهارة متزايدة فى الصنعة فيما يحتمل ، أو أن يقرر أن يكيف نفسه مع منتصف العمر ، وأن يجد طريقة مختلفة للعمل . فلماذا كانت قصائد براوننج وسوينبرن الطويلة التالية لا تحظى بالقراءة فى أكثر الأحيان ؟ إن ذلك يرجع فيما أظن إلى أن المرء يجد براوننج أو سوينبرن الأساسى كاملا فى قصائده الباكرة . وفى قصائده المتأخرة يتذكر الجدة الباكرة التى تفتقر إليها هذه القصائد دون أن يعى وجود أى صفات جديدة تعوض ذلك . وعندما يستغرق الإنسان فى عمل من أعمال التفكير المجرد – إذا كان هناك شىء اسمه التفكير المجرد كلية خارج نطاق العلوم الرياضية والفيزيائية – فإن بوسع ذهنه أن ينضج ، بينما تظل انفعالاته كما هى ، أو لا تعدو أن تضمر ، ولن يكون ذلك بالأمر المهم . غير أن نضج المرء كشاعر معناه نضج الرجل بأكمله ، والمرور بانفعالات جديدة ملائمة لسن المرء ، وبنفس الحدة التى مر بها بانفعالات شبابه .

إن من أشكال النمو – وإنه لشكل مثالى – نمو شكسبير ، وهو واحد من الشعراء القلائل الذين نجد أن عملهم فى فترة النضج لا يقل إثارة عن عملهم فى مطلع رجولتهم . وثمة ، فيما أظن ، فرق بين نمو شكسبير ونمو ييتس يجعل حالة هذا الأخير أشد غرابة . إن المرء ، يجد فى حالة شكسبير ، نموا بطيئا مستمرا للسيطرة على حرفته الشعرية ، ويلوح شعر منتصف عمره متضمنا فى شعر نضجه الباكر . فبعد تدريباته اللفظية القليلة الأولى ، تقول عن كل قطعة من عمله : « هذا هو التعبير المثالى عن حساسية تلك المرحلة من نموه» . أما أن يتطور الشاعر أساسا ، وأن يجد شيئا جديدا يقوله ، وأن يقوله بنفس الجودة فى منتصف العمر ، فأمر يتسم دائما بشىء من طابع المعجزة ، ولكن نوع النمو فى حالة ييتس يلوح لى مختلفا .

* * *

أشدت ، فى مقالاتى الباكرة ، بما دعوته اللاشخصية فى الفن . وقد يلوح أننى فى ذكرى أن من أسباب تفوق أعمال ييتس التالية ذلك المزيد من التعبير عن الشخصية فيه أناقض نفسى . ربما لم أكن قد عبرت عن نفسى جيدا ، أو أنه لم يكن لدى سوى إمساك مراهق بناصية تلك الفكرة - ولما كنت لا أستطيع قط أن أتحمل إعادة قراءة كتاباتى النثرية ، فإنى أرغب فى ترك هذه النقطة دون حسم - ولكنى إخال الآن على الأقل أن حقيقة الأمر هى كما يلى . إن ثمة صورتين من اللاشخصية . إحداهما طبيعية لمجرد الحرفى الماهر ، والأخرى تُكتسب - على نحو متزايد - بواسطة الفنان الآخذ فى النضج . والأولى تنتمى إلى ما دعوته «قطعة المنتخبات» كالقصائد الغنائية التى نظمها لڤليس أو سكلنج أو كامبيون ، وهو شاعر أفتن من هذين الاثنين . واللاشخصية الثانية هى التى يتسم بها ذلك الشاعر الذى يمكنه ، من قلب خبرة عميقة وشخصية ، أن يعبر عن حقيقة عامة ، محتفظا بكل خصوصية خبرته ، جاعلا منها رمزا عاما . والشىء الغريب هو أن ييتس ، الذى كان صانعا عظيما من النوع الأول ، غدا شاعرا عظيما من النوع الثانى . وليس معنى هذا أنه غدا شخصا مختلفا ، حيث أن المرء يشعر - كما أشرت - بأنه على يقين من أنه عاش خبرة شبابه الحادة ، ومن المحقق أنه لولا هذه الخبرة الباكرة لما تمكن قط من أن يبلغ شيئا من الحكمة التى تظهر فى كتاباته التالية . غير أنه كان عليه أن ينتظر مجىء النضج فيما بعد كى يجد تعبيرا عن خبرته الباكرة ، وهذا يجعله - فيما أظن - شاعرا فريدا وشائقا بوجه خاص .

انظر إلى القصيدة الباكرة التى توجد فى كل كتاب منتخبات : «عندما تتقدمين فى السن ويخط الشيب شعرك ويملؤك النعاس» ، أو «حلم الموت» فى نفس ديوانه الصادر عام ١٨٩٣ .

* * *

إن النقاط التى أريد ، بوجه خاص ، أن أوضحها فى صدد الحديث عن تطور ييتس اثنتان . فالنقطة الأولى ، وقد مسستها ، هى أن إنجاز ما أنجزه ييتس فى سنواته الوسطى والأخيرة إنما يقدم مثلا عظيما وباقيا - يجمل بالشعراء المقبلين أن يدرسوه بتوقير - لما دعوته خلق الفنان : وهو ضرب من الامتياز المعنوى والذهنى سواء بسواء . والنقطة الثانية التى تنبع ، بصورة طبيعية ، مما قلته فى نقدى لافتقار أعماله الباكرة إلى التعبير الوجدانى الكامل هى أن ييتس هو فى المحل الأول شاعر منتصف العمر . وأنا بعيد عن أن أعنى بذلك أنه شاعر القراء الذين فى منتصف العمر وحدهم : فإن موقف الشعراء الشبان الذين يكتبون بالإنجليزية ، فى العالم كله ، منه

برهان كاف على عكس ذلك . والآن فإنه ليس هناك – من الناحية النظرية – من الأسباب ما يمنع أن ينقطع إلهام الشاعر أو مادته في منتصف العمر أو في أي فترة تسبق الشيخوخة . ذلك أن الرجل القادر على الخبرة يجد نفسه في عالم مختلف ، في كل عقد جديد من حياته : وإذ يراه بعينين مختلفتين تتجدد مادة فنه على نحو مستمر . ولكن الحق أن شعراء قلائل جدا هم الذين أثبتوا قدرتهم على التكيف مع السنين . فالمرء يحتاج ، يقينا ، إلى أمانة وشجاعة غير عاديتين لكي يواجه التغير . وأغلب الرجال إما أن يتشبثوا بخبرات شبابهم ، بحيث تغدو كتابتهم محاكاة غير مخلصة لعملهم الباكر ، أو يخلفون عاطفتهم وراءهم ، ولا يكتبون إلا ما يمليه العقل عليهم ببراعة جوفاء ومهدرة . بل أن ثمة إغراء آخر أشد سوءا : وهو أن يغدو المرء ذا أبهة رفيعة ، وأن يغدو شخصية عامة ليس لها إلا وجود عام – مشجب معاطف علقت عليه الأوسمة وشارات الامتياز ، لا يفعل أو يقول أو حتى يفكر أو يشعر إلا بما ينتظره الجمهور منه . لم يكن ييتس من هذا النوع من الشعراء . وربما كان هذا هو السبب في أن الشبان يجدون شعره التالي أحظى بالقبول مما يستطيعه الأكبر سنا بسهولة . لأن الشباب يستطيع أن يراه كشاعر ظل في عمله شابا دائما ، بأحسن معاني هذه الكلمة ، بل وغدا ، بأحد معاني هذه الكلمة ، شابا كلما تقدم في السن . ولكن المتقدمين في السن ، ما لم يتحركوا نحو شيء من تلك الأمانة مع النفس التي يعبر عنها شعره ، سيصدمهم مثل هذا الكشف عن الكنه الحقيقي للرجل ، وما يظل عليه . وسيرفضون أن يصدقوا أنهم من هذا الطراز .

تظنون أنه من المروع أن تحف الشهوة والغضب

بشيخوختي ،

إنهما لم يكونا بلاء كهذا ، عندما كنت في شبابي :

إذ ماذا هناك غيرهما يمكن أن يدفعني إلى أن أتغنى ؟

إن هذه الأبيات بالغة التأثير ، وليست بالغة الإبهاج . وحديثا انتقد العاطفة (المتضمنة فيها) ناقد انجليزي أحترمه عموما ، ولكني إخال أنه أساء قراءتها . فأنا لا أقرؤها على أنها اعتراف شخصي لرجل كان يختلف عن سائر الرجال ، وإنما على أنها لرجل يماثل ، أساسا ، أغلب سائر الرجال ، والفرق الوحيد بينه وبينهم هو أن حظه من الوضوح والأمانة والحماسة أعظم . إذ هل من رجل أمين ، تقدم في السن بما فيه الكفاية ، يمكن أن تكون هذه العواطف غريبة عنه تماما ؟ إن من الممكن إخضاعها وتنظيمها بواسطة الدين ، ولكن من ذا الذي يستطيع أن يقول إنها تموت ؟ لا

أحد سوى من تنطبق عليهم قولة لاروشفوكو المأثورة :

Quand les vices nous quittent, nous nous flattons de la creance que c'est nous qui les quittons.

وإن مأساة إبيجرامة ييتس كلها لتكمن في بيته الأخير .

وبالمثل ، فإن مسرحية «المطهر» ، بدورها ، ليست بالغة الإبهاج . إن فيها جوانب لا أميل إليها شخصيا . وقد كنت أود ألا يطلق عليها هذا العنوان ، لأنى لا أستطيع أن أتقبل مطهرا ليست فيه إشارة إلى التطهير أو تأكيد له على الأقل . غير أنه فضلا عن البراعة المسرحية غير العادية التي وضع بها كل هذه الأحداث في نطاق مشهد بالغ القصر ليس فيه من الحركة سوى القليل ، تقدم هذه المسرحية عرضا مقترا لانفعالات رجل عجوز . وأظن أن الإبيجرامة التى أوردتها لتوى تلوح لى جديرة بأن تحمل على محمل الدراما كمسرحية «المطهر» . إن الشاعر الغنائي – وقد كان ييتس غنائيا دائما حتى حين كان دراميا – يستطيع أن يتحدث عن كل إنسان ، أو عن أناس شديدى الاختلاف عن نفسه غير أنه لكي يفعل هذا ينبغي أن يكون قادرا لحظتها على أن يطابق بين نفسه وكل إنسان ، أو غيره من البشر . وقدرته التخيلية على أن يغدو هذا أو ذاك هي وحدها التى تخدع بعض القراء وتؤدى بهم إلى الظن أنه يتحدث لأجل نفسه وحدها وعنها – وخاصة عندما يؤثرون ألا يدخلوا فى الموضوع .

ولست أريد أن أقتصر على تأكيد هذا الجانب وحده من شعر ييتس بعد تقدمه فى السن فأنا أود أن أوجه الانتباه إلى قصيدته الجميلة فى «السلم المتعرج» فى ذكرى إيفاجور – بوث وكون ماركيويكز ، حيث الصورة الموجودة في البداية :

فتاتان فى كيمونو حريرى ، كلتاهما

جميلة ، إحداهما غزال ،

تكتسب حدة عظمى من صدمة البيت التالى

حينما تذبل ، هيكل عظمى عجوز نحيل ،

وكذلك الانتباه إلى «منتزه كول» التى تبدأ

أتأمل فى طيران عصفور ،

فى امرأة متقدمة السن ودارها .

ففى مثل هذه القصائد يشعر المرء بأن أكثر انفعالات الشباب حيوية والمرغوب

فيها قد احتُفظ بها لتلقي التعبير الكامل والتي هي جديرة به عند النظر إلى الوراء . ذلك أن مشاعر الشيخوخة الشائقة ليست مجرد مشاعر مختلفة ، وإنما هي مشاعر اندمجت فيها مشاعر الشباب .

إن نمو ييتس في شعره الدرامي شائق كنموه في شعره الغنائي . وقد تحدثت عنه باعتباره شاعرا غنائيا – بمعنى لا أنظر به إلى نفسي ، مثلا ، على أني شاعر غنائي . والأحرى أني أعني به لونا معينا من اختيار الوجدان أكثر منه اختيارا لصور وزنية خاصة . غير أنه ليس هناك من الأسباب ما يمنع أن يكون الشاعر الغنائي شاعرا دراميا أيضاً . وعندي أن ييتس هو نموذج الكاتب المسرحي الغنائي . لقد احتاج إلى عدة سنوات كيما يطور الشكل الدرامي الملائم لعبقريته . وعندما شرع لأول مرة في كتابة مسرحياته كانت المسرحية الشعرية تعني مسرحيات مكتوبة بالشعر المرسل . أما الآن فقد غدا الشعر وزنا ميتا منذ فترة طويلة . ومن الخروج عن إطار موضوعي أن أتغلغل في كل أسباب هذه الظاهرة الآن : ولكن من الواضح أن شكلا عالجه شكسبير بكل هذا التفوق إنما هو شكل له عيوبه . ولو أنك كنت تكتب مسرحية ، من نفس نوع مسرحيات شكسبير ، لطغت عليك ذكراه . أما إذا كنت تكتب مسرحية من نمط مختلف ، لشتت انتباهك ، أضف إلى ذلك أنه لما كان شكسبير أعظم كثيرا من أي من الكتاب المسرحيين الذين تبعوه ، فإن الشعر المرسل لا يكاد يمكن فصله عن حياة القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ولا يكاد يمكنه أن يلحق بالإيقاعات التي تتحدث بها الإنجليزية الآن . وإخال أنه لو قدر لأي شيء من نوع الشعر المرسل أن تعود مكانته إلى الرسوخ في يوم من الأيام ، فسيحدث هذا بعد افتراق طويل عنه يكون قد تحرر أثناءه من ارتباطات الفترة . وفي الوقت الذي كتب فيه ييتس مسرحياته الباكرة لم يكن من الممكن استخدام أي شكل آخر في المسرحية الشعرية : وليس هذا نقدا لييتس نفسه وإنما هو تأكيد لأن التغيرات التي تطرأ على أشكال النظم تأتي في بعض اللحظات وليس في بعضها الآخر . إن مسرحياته الشعرية الباكرة ، بما في ذلك «الخوذة الخضراء» المكتوبة بنوع من الأوزان المقفاة غير المنتظمة ذات الأربعة عشر مقطعا ، تحتوي على قدر كبير من الجمال وهي على الأقل خير مسرحيات شعرية كتبت في عصرها . وحتى في هذه المسرحيات يلاحظ المرء نمو ضرب من عدم الانتظام في عروضها . إن ييتس لم يبتكر وزنا جديداً بالضبط ، ولكن الشعر المرسل لمسرحياته التالية ينجم عن تقدم كبير نحو مثل هذا الوزن . والشيء المثير الدهشة حقا هو تخليه الفعلي عن أوزان الشعر المرسل في مسرحية «المطهر» . ومن الوسائل المستخدمة بنجاح كبير في بعض مسرحياته التالية تلك الفواصل الغنائية التي تقدمها الجوقة .

ولكن من الأسباب الأخرى والهامة لتحسنه تطهره التدريجى من الزينة الشعرية . وربما كان هذا هو أكثر الأجزاء إيلاما ، بقدر ما يخص الأمر النظم ، فى مجهود الشاعر الحديث الذى يحاول أن يكتب مسرحية منظومة . إن مجرى التحسن يتقدم نحو مزيد مطرد من العرى . فالبيت الجميل المكتوب لأجل ذاته إنما هو ترف خطر حتى على الشاعر الذى برع فى تكنيك المسرح . والشىء اللازم هو جمال لا يكمن فى البيت أو فى القطعة التى يمكن عزلها وإنما يلتحم بالنسيج الدرامى نفسه ، بحيث لا يمكنك أن تعرف ما إذا كانت الأبيات تضفى جلالا على المسرحية ، أو ما إذا كانت المسرحية هى التى تحيل الكلمات إلى شعر . (وإن من أكثر الأبيات تحريكا للمشاعر فى مسرحية «الملك لير» هذا البيت البسيط :

أبدا ، أبدا ، أبدا ، أبدا ، أبدا

غير أنك إذا لم تكن عارفا بالسياق ، فكيف يمكنك أن تقول إنه شعر أو حتى نظم مقتدر ؟) إن تطهير ييتس لمعجمه اللفظى يغدو أشد اتضاحا فى مسرحياته الأربع المسماة «مسرحيات للراقصين» وفى مسرحيتيه الواردتين بكتابه الذى نشر بعد موته : أى – فى الحقيقة – تلك المسرحيات التى عثر فيها على شكله الدرامى الصحيح والنهائى .

وفى المسرحيات الثلاث الأولى من «مسرحيات للراقصين» ينم على المنهج الداخلى – باعتباره مقابلا للمنهج الخارجى – فى تناول الأسطورة الأيرلندية التى تحدثت عنها من قبل . ففى مسرحياته الباكرة ، كما هو الشأن فى قصائده الباكرة عن أبطال وبطلات أسطوريين ، أشعر بأنه يعالج شخصياته بالاحترام الذى نشعر به نحو الأسطورة باعتبارهم مخلوقات عالم مختلف عن عالمنا . أما فى مسرحياته التالية فإنهم يغدون رجالا ونساء ذوى طابع عالمى . وربما لم يكن يجمل بى أن أدرج «حلم العظام» فى هذه الفئة بالضبط ، لأن ديرموت ودفورجيلا إنما هما شخصيات مقتطعة من التاريخ الحديث ، وليسا من عصر ما قبل التاريخ . ولكنى خليق بأن ألاحظ – تأييدا لما كنت أقوله – أن هذين العاشقين ، فى هذه المسرحية ، يتمتعان بشىء من عالمية پاولو وفرانشسكا ، وهو ما كان ليمكن لييتس الشاب أن يضفيه عليهما . وهكذا الشأن مع كوهولين «نبع الصقر» وكوهولين أو إيمروإيثين «غيرة إيمر الوحيدة» : فالأسطورة ليست مقدمة لأجل ذاتها ، وإنما كأداة لموقف ذى معنى عالمى .

وعند هذه النقطة أرى أنى ربما أكون قد ولدت انطباعا ، مناقضا لرغبتى واعتقادى ، بأن شعر ييتس ومسرحياته فى فترته الباكرة يمكن تجاهلها فى سبيل

أعماله التالية . إنك لا تستطيع أن تقسم عمل شاعر عظيم بهذه الحدة ، فحيث يكون هناك استمرار لمثل هذه الشخصية الإيجابية ، ومثل هذا الغرض الواحد لا يمكن فهم أعماله الباكرة التالية ، أو الاستمتاع بها على النحو الأمثل ، دون دراسة أو تذوق لأعماله الباكرة ، كما أن أعماله التالية تلقي ضوءا على الباكرة ، وتوقفنا على جمال ودلالة لم نكن ندركهما قبل ذلك . وعلينا أيضاً أن نضع فى اعتبارنا الظروف التاريخية . وكما قلت فيما سبق فقد ولد ييتس عند نهاية حركة أدبية وكانت حركة انجليزية : ولا أحد سوى من جهدوا مع اللغة يعرف المجهود والثبات اللذين يتطلبهما التحرر من مثل هذه المؤثرات – ومع ذلك نجد ، من ناحية أخرى ، أنه ما إن نألف الصوت الأقدم عهدا حتى يمكننا أن نسمع نغماته الفردية حتى فى أوائل شعره المنشور . وفى فترة شبابى لاح أنه لا توجد قوى شعرية مباشرة كبرى من شأنها أن تعين أو تعوق ، قوى يمكن التعلم منها أو الثورة عليها ، ومع ذلك فإنى أستطيع أن أفهم صعوبة الموقف الآخر وضخامة المهمة . ومن ناحية أخرى فإن الموقف ينعكس فى حالة المسرحية الشعرية لأن ييتس لم يكن يملك شيئا ونحن قد ملكنا ييتس . لقد بدأ يكتب مسرحياته فى فترة لاح فيها أن المسرحية النثرية عن الحياة المعاصرة هى الغالبة وكان المستقبل الممتد أمام مسرحياته غير مؤكد – كانت ملهاة الهزلية الخفيفة لا تتناول إلا طبقات معينة ذات امتيازات من حياة المدينة الكبيرة وكانت المسرحيات الجادة تجنح إلى أن تكون رسائل زائلة الأهمية عن المشاكل الاجتماعية العابرة – وبوسعنا الآن أن نبدأ فى أن نرى كيف أن المحاولات الباكرة الناقصة التى قام بها ربما كانت أدبا أبقى من مسرحيات شو وأن عمله المسرحى ككل قد يكون دفاعا أقوى إزاء السوقية الحضرية الناجحة فى شافتسبرى أفينيو والتى كان يعارضها بنفس القوة . وكما نجد أنه منذ البداية صنع شعره وفكر فيه على أساس من النطق وليس على أساس من الصفحة المطبوعة نجد أنه فى مسرحياته قد ظل يرمى دائما إلى كتابة مسرحيات تمثل ولا تكون مقصورة على أن تقرأ – لقد كان فيما إخال أشد اهتماما بالمسرح من حيث هو أداة للتعبير عن وعى شعب منه بالمسرح كأداة لنشر شهرته الخاصة أو إنجازه . وإنى لعلى اقتناع بأن خدمة المسرح بهذه الروح هى السبيل الوحيد الذى يمكننا أن نأمل معه أن ننجز أى شيء جدير بأن ينجز . وبديهى أنه كان يتمتع ببعض امتيازات كبرى لا يسلبها سردها أى مجد من أمجاده : وتتمثل هذه المزايا فى زملائه الذين كانوا أناسا ذوى موهبة طبيعية لم يصبها الفساد فى النطق والتمثيل ، وإنه لمن المستحيل أن نفصل ما حققه للمسرح الأيرلندى عما حققه المسرح الأيرلندى له . ومن زاوية هذه المزية ظلت فكرة المسرحية الشعرية حية على حين دفع بها فى مكان آخر إلى ما تحت الأرض . ولست أدرى أين ينتهى ديننا له ككاتب مسرحى . ولسوف يتبين متى آن الأوان أن هذا الدين

لن ينتهي إلى أن تنتهي هذه المسرحية نفسها . أكد ييتس ، في كتاباته العارضة عن موضوعات درامية ، أصولا معينة ينبغي علينا أن نتمسك بها : كأولوية الشاعر على الممثل ، وأولوية الممثل على رسام المناظر ، والمبدأ القائل بأنه على حين لا يحتاج المسرح إلى أن يكون معنيا بـ «الشعب» فقط - بالمعنى الروسي الضيق لهذه الكلمة - فإنه ينبغي أن يكون للشعب ، وإنه لكي يكون باقيا ينبغي أن يعنى بالمواقف الأساسية . وإذ ولد في عالم كانت فيه عقيدة «الفن للفن» تحظى بالقبول العام ، وعاش في عالم طُلب فيه من الفن أن يكون أداة لأغراض اجتماعية ، تمسك تمسكا قويا بالرأى السليم الذى يقع بين هذين الحدين ، وإن لم يكن - بأى حال من الأحوال -حلا وسطا بينهما : وبيّن أن الفنان ، بخدمته لفنه على نحو يتسم بالنزاهة الكاملة ، إنما يؤدى ، في الوقت نفسه ، أجل خدمة بمقدوره لأمته وللعالم كله .

ولكى يتمكن المرء من أن يثنى فليس من الضرورى أن يستشعر موافقة كاملة . ولست أخفى الحقيقة الماثلة في أن ثمة أوجه من فكر ييتس وشعوره لا تروقنى . ولست أقول هذا إلا لأشير إلى الحدود التى فرضتها على نقدى . وأنا لم أكن معنيا إلا بالشاعر والكاتب المسرحى على قدر ما يمكن أن نعزل هذين الاثنين - وعلى المدى الطويل ، فليس يمكن عزلهما عزلا كاملا . ولابد أن يتم يوماً فحص كامل ومفصل لمجموع أعمال ييتس وربما احتاج ذلك إلى منظور أطول . إن ثمة بعض شعراء يمكن النظر إلى شعرهم ، إن قليلا أو كثيراً ، منفصلا وذلك من أجل أن نخبره ونستمتع به . وثمة شعراء آخرون تكون لشعرهم ، رغم أنه يمنح قدرا مساويا من الخبرة والبهجة ، أهمية تاريخية أكبر وقد كان ييتس من هذا النوع الأخير . وكان واحدا من هؤلاء القلائل الذين يكون تاريخهم تاريخ عصرهم والذين هم جزء من وعى عصر لا سبيل إلى فهمه بدونهم . وهذه مكانة بالغة الارتفاع نعزوها إليه ولكنى أعتقد أنها مكانة لا يعتريها اهتزاز .

من "جورج هربرت"

(١٩٦٢)

- ١ -

إن الخلفية الأسرية للرجل ذى العبقرية ذات تشويق دائما . فهى قد تبين دلائل على قوى تتوهج فى أحد أعضائها ، أو قد لاتنم على أى وعد بالتفوق من أى نوع . أو هى كخلفية أسرة جورج هربرت قد تنم على امتياز من طبقة بالغة الاختلاف . وثمة سبب آخر يدعونا إلى أن نعرف شيئاً عن سلالة جورج هربرت : فهى تشوقنا لأنها كانت مهمة بالنسبة له .

كانت أسرة هربرت وما زالت مرموقة بين الأرستقراطية البريطانية . وأنا أقول البريطانية بدلا من الإنجليزية لأن أحد فروع الأسرة - ذلك الذى ينتمى إليه الشاعر - رسخت أقدامها فى ويلز وتزاوجت مع الأسر الولزية مالكة الأراضى وقد ادعى آل هربرت أنهم من أصل فرنسى - نورماندى ، وكانوا ملاكا للأرض منذ الفتح النورماندى . وفى زمن حرب الوردتين أيد آل هربرت من ويلز قضية بيت يورك ، ولكنهم بعدموقعة بوسورث تحولوا بولائهم إلى الملك الجديد ، هنرى تيودور من بيت لانكستر، وهو نفسه ولزى من ناحية الأب ، اعتلى العرش تحت اسم هنرى السابع . وفى ظل الأسرة المالكة الجديدة ، ظل آل هربرت فى ازدهار . وصمم هنرى السابع على أن يمارس فى ولز ذات السلطة التى كان يستمتع بها فى انجلترا - وهو تحكم لم يكن زعماء ولز المحليون معتادين عليه . ومن بين هؤلاء الولزيين ذوى المركز والسلطة ، الذين ناصروا وقدموا قانون الملك هنرى ونظامه فى ولز ، كان السير رتشارد هربرت من قلعة مونتجومرى . وتقع مونتجومرى فى شمال ويلز . وفى الجنوب كان هربرت آخر (ومازال) إيرلا لبمبروك . وثمة فرع آخر من الأسرة يمثله إيرل كارنارفون .

كان أسلاف جورج هربرت وأقربائه ذوى نشاط فى خدمة الملك وفى الشئون المحلية على السواء . وكانت مرتبتهم من أعلى المراتب . وقد برز العديد من الأسرة لشجاعتهم وبسالتهم فى الحرب والبراز ومآثرهم المدهشة فى استخدام الأسلحة . إنه عنصر استثنائى ، ولكنه لم ينم على ذوق ومقدرة أدبيين قبل مقدم جورج هربرت وأخيه إدوارد . أما أن يظهر شاعران أخوان فى أسرة على مثل هذا القدر من التبريز فى

الأعمال الحربية والملكات الإدارية وحضور البلاط ، فأمر لايفسره سوى أن أمهما - زوجة سير رتشارد هربرت مونتجومرى - كانت امرأة على ذوق أدبى ، وخلق قوى ، وملكات عقلية استثنائية ، إلى جانب جمال وجاذبية . كانت ماجدالين ، ابنة سير رتشارد نيوبورت ووريثه ، وهو مالك أراض غنى فى شروبشير .

ولد جورج هربرت فى ١٥٩٣ . وبعد ذلك بثلاث سنوات توفى أبوه ، تاركا للأم عشرة أطفال : سبعة صبية وثلاث بنات . كان إدوارد هو الابن الأكبر ، وبديهى أنه كان على الأبناء الأصغر سنا أن يشقوا طريقهم فى الحياة - وذلك فرضا ، كما فعل آخرون من أسرة هربرت ، فى الحروب أو فى خدمة عامة ما - ولكن معايير ليدى هربرت كانت عالية ، وكانت مصممة على أن تهيئ لهم جميعا تعليما جيدا . وكان الإبن الأكبر إدوارد - وهو شاعر الأسرة الآخر ووريث أملاكها - فى الثالثة عشرة ، وكان طالبا فى جامعة أكسفورد ، عندما توفى أبوه . وفى سن الخامسة عشرة زوج إدوارد لوريثة (من فرع آخر من أسرة هربرت) ولكنه استمر يدرس فى أكسفورد ، حيث انتقلت أمه بأسرتها لكى تكون قريبة منه ولكى تشرف على تعليمه . وهناك كونت صداقات بل كونت ضربا من الصالونات من مدرسى الجامعة المثقفين الأكثر لمعانا .

ويجدر بنا أن نذكر شيئا عن إدوارد هربرت ، الأخ الأكبر ، لا لكى نذكر شعره فحسب ، وإنما لكى نوضح التضاد اللافت للنظر بين الأخوين الموهوبين . كان إدوارد يطمح إلى العيش فى الخارج ، وإلى الاستمتاع بحياة البلاط فى عواصم أجنبية ، وإلى الانغماس فى دبلوماسية أقرب إلى طابع الهواية ، ومن أجل هذا الغرض تعلم الفرنسية والإيطالية والإسبانية . ويلوح أنه كان رجلا عظيم القوة البدنية مرموقا لبراعته فى ألوان الرياضة ، ونجاحه فى أمور الحب . خلاصة القول إنه كان رجلا زاخرا بالحيوية وفيما بعد رقى إلى رتبة النبلاء تحت اسم لورد هربرت أوف تشربرى ، وبهذا الاسم نعرفه مؤلفا لقصيدتين ، على الأقل ، بالفتى الرهافة يعرفهما قراء المنتخبات الشعرية . لم يكن شاعراً فحسب ، وإنما كان فيه شئ من طبع الفيلسوف ، وكان يعتنق آراء مهرطقة - على نحو متميز - فى شئون الدين . ومن ناحية أخرى ، ذكره جون دن بالخير ، وكان بن جونسون من أصدقائه ومراسليه . ذلك أنه كان يستمتع بصحبة رجال الأدب ، ويتحرك بينهم على أنه ند ، فضلا عن تحركه بين رجال بلاط أوروبا والسادة والسيدات الراقىّ المكانة . وفى إدوارد يلوح أنه اجتمعت المعالم المميزة لآل هربرت وبعض المعالم الخاصة بأمه ماجدالين هربرت . أما جورج الأرق بنية ، ذو العقل المتأمل ، فيلوح أننا نجد فيه قدرا أكبر من ماجدالين ، ومع ذلك فقد كان على ذكر - بفخر - من أنه من آل هربرت كأى شخص آخر من تلك العائلة ، وفى فترة من الفترات مالت الأسرة إلى العيش فى عالم الشئون العامة .

وإلى حد كبير نجد أن أهم رجال الأدب والدرس ، الذين كانوا يستمتعون بصحبة ماجدالين هربرت ، وذلك بالنسبة لدراستنا جورج هربرت ، هو جون دن . كان أكبر سنا (من هربرت) بما يكفي لأن يجعله ينال إعجاب الرجل الأصغر سنا ، ويؤثر فيه : وكان أدنى مرتبة من ليدى هربرت بما يجعله من محمييها تقريبا . والصداقة بين دن وليدى هربرت قد احتفل بها في واحدة من أشهر قصائد دن وأكثرها نيلا للحب ، قصيدة «الخريفي» ، وفيها نجد البيتين اللذين يحفظهما كل عاشق لشعر دن عن ظهر قلب .

ما من ربيع ، ولا جمال صيفي ، يملك من الرشاقة

ما رأيته في وجه خريفي واحد

ونعود فورا إلى تأثير شعر دن في شعر هربرت . وفي الوقت ذاته ، من الملائم أن نقدم مسحا وجيزا لحياة هربرت وتخطيطا لشخصيته .

في سن الثانية عشرة ، أرسل جورج هربرت إلى مدرسة وستمنستر ، حيث برع في أنسقة اللاتينية واليونانية المألوفة ، واكتسب أيضا - وهذا جدير ، بدرجة متساوية ، أن يذكر هنا - تدريبا متقدما على الموسيقى ، ليس فقط على الغناء الجماعي الذى عرفت به تلك المدرسة المشهورة ، نتيجة لارتباطها بالصلوات في كنيسة وستمنستر ، وإنما أيضا على آلة صعبة هي المزهر . ولئن تذكرنا معرفة هربرت بالموسيقى ، وبراعته في استخدام تلك الآلة ، فسنزداد تذوقا لإجادته الشعر الغنائي . ومن وستمنستر مضى إلى كلية الثالوث بجامعة كمبردج ، وكان واحدا من أولاد مدرسة وستمنستر الثلاثة الذين نالوا منحا من تلك الكلية وقتها .

وفي مدرسة وستمنستر كان لهربرت سجل يحتذى . كانت علاقة المدرسة بالكنيسة قد عودته أيضا على واجبات الكنيسة التى يشترك فيها مع الأولاد (وكان انتباههم الشديد إلى الموعظة مكفولا لأنه كان يطلب منهم أن يضعوا ، فيما بعد ، ملخصا لها باللغة اللاتينية) . وفي الجامعة كان هربرت متقدما بدرجة متساوية ، عاقلا وثابتا في سلوكه ، مثابرا في دراساته ، يوليه الأستاذ اهتماما خاصا . ومهما يكن من أمر ، فقد قيل عنه إنه كان حريصا على أن يكون حسن اللباس ، بل غاليه ، وأن موقفه من زملائه الطلبة الأدنى مركزا اجتماعيا كان موقف التباعد إن لم يكن التشامخ . وحتى إيزاك ولتون (أقرب كاتبي سيرته إلى عصره) الذى يميل إلى تأكيد قداسة هربرت ، يقر بأن هربرت - في هذه المرحلة من حياته - كان شديد الوعي بالرعاية التى يعتقد أن منبته الرفيع جدير بها .

وفى سن الثالثة والعشرين أصبح هربرت زميلا فى كليته الخاصة : كلية الثالوث . ويدأ عمله بالتدريس للطلبة الأصغر سنا نحو اللغة اليونانية ، وفيما بعد صار يدرس البلاغة وقواعد الخطابة . لم تكن صحته طيبة قط ، وكان مناخ كمبردج شديدا بعض الشئ على شاب رقيق البنيان . وكان دخله كزميل ومعلم يزداد من راتب صغير يأتيه من أخيه إدوارد (رأس الأسرة) وأحيانا من منح زوج أمه . ذلك أن أمه كانت ، فى منتصف العمر ، قد تزوجت مرة أخرى ، وغدت الآن زوجة لسير جون دانفرز . ولكن صحة هربرت الضعيفة كانت تعنى فواتير للأطباء ، وتغيبا أحيانا عن كمبردج ، ولما كان دارسا مثقفا ذا عقل نشط طلعة ، فقد كان بحاجة مستمرة إلى شراء الكتب ، وكانت الكتب غالية الثمن ، خاصة تلك التى يتعين استيرادها من القارة . وعلى ذلك فقد سعى إلى تحسين دخله ، وإلى أن يحصل - فى الوقت ذاته - على مكانة مرموقة ، بأن يعين خطيبا عاما للجامعة .

لم يكن هربرت قد خطط بعد أن يقضى حياته كاهنا فى الريف . ومن المحقق أن وظيفة الخطيب العام كانت خليقة أن تدخله فى العالم الكبير ، بل تجعله على اتصال ببلاط چيمز الأول . وقد بلغ هدفه ، وأثناء توليه هذه الوظيفة كون معارف كثيرين ، أعانته على زيارتهم صلات أسرته ، وميوله الخاصة الواسعة النطاق . كان شديد الاعجاب بسير فرنسيس بيكون ، وهو نمط من العقول شديد الاختلاف عن نمطه . ومن الأصدقاء الآخرين الأكبر سنا ، ممن كانت تربطه بهم علاقة المودة ، الأسقف لانسلوت أندروز الأقرب إلى القديسين . ولم تقلل الاختلافات الواسعة فى الاتجاه والمعتقد الدينى من احترامه الحار لأخيه الأكبر إدوارد .

كان ينتظر من زملاء الكليات أن ينخرطوا فى سلك الكنيسة الانجليزية ، خلال سبع سنوات من تعيينهم ، أو يستقيلوا من زمالتهم . وكان هربرت - كأمه - أنجليكانيا ممارسا تقيا ، ولكن طموحه فى هذه الفترة كان يتجه إلى عالم البلاط والحكومة . وكان هجومه العنيف - على شكل أطروحة لاتينية - على موقف المتطهرين (البيوريتان) ممثلا فى واحد من أكثر المتحمسين لهم إفراطا - أندروملفيل - هو هجمته الوحيدة على المجادلات الدينية . ورغم أن هربرت كان مخلصا تماما (فى هجومه) ولاريب ، فمن المحتمل أنه كان يرمى إلى اكتساب رضاء الملك چيمز . من المحقق أنه كان ليرحب بوظيفة عامة ، ولكنه لم يكن يملك حيل التزلف ، ولا الوسائل ولا الرغبة فى شراء تلك الوظيفة . وكانت خطوته التالية هى أن يغدو عضوا للبرلمان عن مونتجومرى - وهو انتخاب كان ليأتيه كأمر بديهى ، تقريبا ، لكونه عضوا فى أسرة هربرت . ولكن هذه الفترة من حياته لم تكن متسمة بالنجاح : توفى نبيلان عظيمان

كان على ثقة من رعايتهما له ، ويلوح أن وفاة الملك چيمز ذاته فى العام التالى لم تخلف له كبير أمل فى أن يغدو قساً .

كان من اللازم أن نستعرض كل هذا الجزء من حياة هربرت الباكرة لكى نوضح أن هربرت وإن كان منذ طفولته عضوا تقيا فى الكنيسة الأنجليكانية وخصما نشطا للمتطهرين (البيوريتان) وأتباع كالڤن ، لم يشعر بكبير ميل إلى الكهانة حتى عامه الواحد والثلاثين . كان ثمة أربعة ، على الأقل ، فى حياته ، يمكن – بالآيين أو القدوة – أن يؤثروا فيه بحيث يتخذ هذا القرار . كانت أمه – وهو المرتبط بها يتفان – امرأة نعلم أنها ليست قوية الشخصية فحسب ، وإنما عظيمة التقوى أيضا .

وقد سبق أن ذكرنا صديقين أكبر منه كثيرا : دكتور جون دن والأسقف أندرون. وأخيرا كان هناك صديقه العزيز نيكولاس فيرار من لتل جدنج ، وهو قدوة فى مبادئ الكنيسة العليا ، تدنو حياته العائلية من حياة جماعة دينية . ولفيرار خلف ، عند وفاته ، مخطوط مجموعة الأشعار التى تقوم عليها شهرته : مجموعة المعبد التى ما كنا لنعرفها لو لم يختر فيرار أن ينشرها . وقد نشرها فى نفس سنة وفاة هربرت[1] .

توفيت أم هربرت فى ١٦٢٦ . ولمدة من الزمن أقام هربرت ضيفاً على بيت لورد دانفرز ، الأخ الأكبر لزوج أمه . وفى ١٦٢٩ ، إذ كان قد انخرط بالفعل فى سلك الكنيسة ، اقترن بجين دانفرز ، وهى ابنة ابن عم اللورد دانفرز . كان زواجا سعيدا . وبعد ست سنوات من وفاة هربرت ، اقترنت أرملته بسير روبرت كوك ويقول أيزاك ولتون عنها فى فترة ترملها :

(١) ظهرت أربع طبعات من المعبد خلال ثلاث سنوات من نشرها لأول مرة : واستمرت رائجة حتى نهاية القرن ، وفى القرن الثامن عشر كانت قصائد هربرت موضع انتقاص عموما : فكوبر مثلا ، وإن وجد فيها نغمة تقوى نالت إعجابه ، كان ينظر إليها على أنها «قوطية غريبة» وكان هذا هو الرأى الذى أجمع عليه ذلك العصر . واستنقاذ صيت هربرت إنما بدأه كولردج الذى كتب فى رسالة إلى وليم كولنز ، مؤرخة فى ٦ ديسمبر ١٨١٨ : «إنى أجد الآن فى «معبد» جورج هربرت التقى ، وهو الذى كان من عادتى أن أقرأه لكى أسلى نفسى بغرابته ، أو باختصار لكى أضحك منه فحسب ، من العزاء الجوهرى أكثر مما أجد فى كل الشعر المكتوب منذ قصائد ملتون . ولئن لم تكن قد قرأت هربرت ، فإنى أزكى لك هذا الكتاب عن ثقة . والقصيدة المعنونة «الزهرة» مؤثرة بوجه خاص ، وعندى أن عبارة من نوع «وتذوق النظم» تعبر عن إخلاص وحقيقة ما كنت لأستبدل بهما عن طيب خاطر الأبيات الأكثر رفعة «ومرة أخرى أحب رية الفن» إلخ .. وهكذا الشأن مع كثير من عبارات هربرت الأخرى البسيطة» (الرسائل ، ج٤ ، تحرير إيرل لزلى جرجز ١٩٥٩) .

وكولردج ، إذ يكتب إلى ليدى بومونت فى ١٨٢٦ ، يقول : «إن صديقى العزيز القديم تشارلز لام وأنا مختلفان أشد الاختلاف (وهذا نادرا ما يقع بيننا فى مسألة الذوق والمشاعر الخلقية) على تقديرنا وميلنا لقصائد جورج هربرت المقدسة ، فهو يفضل كوارلز كثيرا ، بل أنه لايميل إلى هربرت» (رسائل تشارلز لام ، حررها ا . ف . لوكاس ، ج ١ ، ١٩٣٥) .

«ظلت فى حداد عليه إلى أن خفف الزمن والمؤانسة من أحزانها ، فغدت الزوجة السعيدة لسير روبرت كوك أوف هاينام ، فى مقاطعة جلوستر ، نايت . ورغم أنه كان يعلق قيمة كبيرة على المؤهلات الممتازة لعقلها وبدنها ، وكان شبيها بمستر هربرت فى أنه لايحكم كسيد وإنما كزوج ذى مودة ، فقد كانت تتحدث حتى إليه عن مستر جورج هربرت ، وتقول إنه لابد لذلك الاسم من أن يعيش فى ذاكرتها إلى أن تطرح عنها أثقال العيش» .

توفى جورج هربرت بذات الصدر فى سن الأربعين . وفى السنوات الأخيرة من حياته كان قسا لأبرشية بيمرتون فى ويلتشير . وثمة دلائل كثيرة على أنه كان قس أبرشية يحتذى ، صارما فى أدائه لواجباته ، وراعيا محبا سخياً مع قطيعه . ويجمل بنا أن نتذكر أنه فى الوقت الذى كان يعيش فيه هربرت لم يكن من المألوف لرجل له مكانة جورج هربرت الاجتماعية أن ينخرط فى سلك الكنيسة ، ويقر بالاً بتكريس ذاته للحاجات الروحية والمادية لأبرشية صغيرة ، أهلها متواضعو المنبت ، فى قرية ريفية . ولابد لى من أن أسوق نادرة من كتاب ولتون عن حياته :

«وفى مشية أخرى إلى **سالسبرى** ، أبصر رجلا مسكينا ، مع جواد أشد مسكنة ، وقع تحت وطأة ما يحمله . كانا مكروبين كليهما ، وفى حاجة إلى مساعدة سريعة . وإذ أدرك مستر **هربرت** ذلك خلع عنه معطفه الكهنوتى ، وأعان الرجل المسكين على إنزال حمله ، ثم على قيادة جواده : فباركه الرجل المسكين لقاء ذلك ، وبارك هو الرجل المسكين ، وكان من الشبه **بالسامرى الصالح** إلى الحد الذى جعله يعطيه مالاً لينعش نفسه وجواده ، وقال له **إنه إذا كان يحب ذاته ، فإنه يجمل به أن يكون رحيما بدابته** . وهكذا ترك الرجل المسكين . وعند مقدمه على أصدقائه الموسيقيين فى **سالسبرى** ، بدأوا يتعجبون من أن مستر جورج هربرت ، الذى كان من عادته أن يكون بالغ الأناقة والنظافة ، قد أقبل على الجماعة ملوثا وأشعث هكذا ، ولكنه روى لهم الحادثة . وعندما قال له أحد أفراد الجماعة إنه **انتقص من قدر ذاته بمثل هذا العمل القذر** ، كان رده : إن التفكير فيما فعله كان خليقا أن يرن فى أذنيه رنين الموسيقى فى منتصف الليل ، وإن إغفاله كان خليقا أن يؤنب ضميره ويحدث فيه شقاقا ، كلما مر بذلك المكان ، لأننى إذا كنت ملزما بأن أصلى من أجل جميع من هم فى كرب فإنى واثق أنى ملزم بقدر ما يقع فى طاقتى أن أمارس ما أصلى من أجله . ورغم أنى لا أتمنى مثل هذه المناسبة فى كل يوم ، دعونى أقول لكم إنى ماكنت لأقضى - عن طيب خاطر - يوما واحدا من حياتى دون أن أعزى روحا حزينة ، أو أبدى رحمة . وإنى لأحمد الله على هذه المناسبة . والآن فلنضبط آلاتنا» .

وفى هذا السياق يجدر بنا أن نذكر أطروحة نثرية لهربرت عنوانها **كاهن إلى المعبد أو قس الريف : خلقه ، .... إلخ** . وفى هذه الأطروحة ، يطرح واجبات ومسئوليات قس الريف نحو الرب ونحو قطيعه ونحو نفسه . ومما نعرفه عن هربرت نستطيع أن نتيقن من أنه قد مارس وناضل دائما ليمارس ما يرسمه هنا لغيره من الكهنة . إن قصة الرجل المسكين وجواده تزداد تأثيرا عندما نقرأ أن ثياب الكاهن يجب أن تكون:

«بسيطة ولكنها وقور ، ونظيفة دون بقع أو تراب أو رائحة . ونقاء عقله يتفجر ويوسع نفسه حتى لبدنه ، وملابسه ، ومسكنه» .

وهو يخبرنا فى موضع آخر من الأطروحه ذاتها أن الكاهن الذى يخدم كقس ملحق بقس عظيم لايجب أن يكون :

«مسرفا فى الخضوع ومتضعاً ، وإنما يكون ندا لرب البيت وربته ، ويحتفظ بشجاعته معهم ومع الجميع ، حتى إلى حد لومهم فى وجوههم ، عندما تدعو مناسبة إلى ذلك ، ولكن فى الوقت المناسب وبحصافة» .

إن كبرياء المنبت الطبيعى لدى هربرت قد تحول إلى عزة خادم الرب . ويستمر قائلا إن الكاهن ينبغى أن يكون رجلا واسع الاطلاع : ويذكر هربرت آباء الكنيسة والمدرسين ، ويخبرنا بأن الكاهن ينبغى أن يكون منتبهاً للكتاب التالين أيضا . ينبغى أن يولى الكاهن موعظته عناية حريصة ، ويضع فى حسبانه حاجات أهل أبرشيته وطاقاتهم ، ويحتفظ بانتباههم بأن يقنعهم أن موعظته موجهة إلى هذا الجمع بالذات وإلى كل منهم . وينبغى – خاصة عندما يزور المرضى أو المبتلين بغير ذلك – أن يقنعهم بالاعتراف الخاص «جاهدا لكي يجعلهم يفهمون الفائدة الكبرى الطيبة لهذا الطقس القديم التقى» .

ومهما يكن من أمر ، فليس لنا أن نفترض أن جورج هربرت كان ، بطبيعته ، متضع المنزع هادئه . لقد كان – على النقيض من ذلك – متعاليا بعض الشئ : فخورا بمنبته ومركزه الاجتماعى ، وكان – كآخرين من أسرته – سريع البادرة . وفى قصائده نستطيع أن نجد دلائل وفيرة على صراعاته الروحية ، وعلى فحص للذات ونقد للذات ، وعلى الثمن الذى حصل به على الصلاح :

طرقت المائدة وصحت : حسبى لا مزيد

لأسافرن إلى الخارج .

ماذا ؟ أأظل إلى الأبد أتنهد وأتوق ؟

إن أبياتى وحياتى حرة ، حرة كالطريق
طليقة كالريح ، كبيرة كالوفرة
فهل أظل دائما أصلى طالبا ؟
أما من حصاد لى سوى شوكة
تدمينى ولا أسترد
ما فقدته مع ثمرة القلب ؟
أكيد أنه قد كان ثمة نبيذ
قبل أن تجففه تنهداتى : كان ثمة حنطة
قبل أن تغرقها دموعى .
ألا تعدو السنة أن تضيع منى ؟
أليس لدى أكاليل غار أتوجها به ؟
أما من زهور ؟ ما من أكاليل فرحة ؟ أكلها احترق ؟
كلها بدد ؟
ليس الأمر كذلك يا قلبى ، وإنما ثمة ثمرة
وإن لك يدين .
فاسترجع كل عمرك الذى بددته فى التنهد
على مسرات مزدوجة : خل عنك جدلك البارد
عما هو ملائم ، وما ليس بكذلك . اهجر قفصك
وحبلك المنسوج من رمال
الذى صنعته الأفكار الفارغة ، وجعلته لك
كابلا يرغمك ويشدك
ويكون لك قانونا

على حين تغمض عينيك ولا ترى

امضِ بعيدا . اصبغ سمعا

فلأسافرن إلى الخارج .

ادع رأسك – رأس الموت – هناك واطو مخاوفك .

فإن من يتحمل

أن يرجو ويلتمس حاجته

يستحق أن ينوء بحمله

ولكنى إذ رحت أهذى وازددت غضبا ووحشية

عند كل كلمة

خيل إلى أنى أسمع أحدا ينادى : أيها الصبى !

فأجبته : أى سيدى الرب .

الطـــوق

إن النظر إلى هربرت على أنه شاعر التقوى السهلة الهادئة المرتاحة معناه أن نسيئ كلية فهم الرجل وقصائده . ومع ذلك فقد كان هذا هو الانطباع المتخلف عن هربرت وعن كنيسة انجلترا كما قدمه الناقد الذى كتب مقدمة طبعة «الكلاسيات العالمية» لقصائد هربرت فى ١٩٠٧ – وعند هذا الكاتب أن كنيسة انجلترا ، فى عصر هربرت كما فى عصره ، إنما يمثلها نموذجيا فناء كنيسة ريفية هادئ فى أواخر الأصيل :

«ها هنا ،إذ تتعرج الماشية عائدة فى ضوء المساء ، يقف الكاهن الحنون الأبيض الشعر قرب بوابته محييا قطيع الأبقار ، وتدعو دقات أجراس القرية الكادحين إلى صلاة المساء . فعند هذه الأرواح الراضية ، البعيدة فى سعادة عن توتر المعتقدات المتخاصمة وطنينها ، وعن العقائد القطعية المتصادمة ، تحدث رسالة الإنجيل عن استحسان الله للعمل الذى أحسن عمله ... وبين هذه الأرواح النموذجية، منارات أمل هادئ ، ما من شخصية تقف ألمع ، أو أبقى فى الذاكرة ، من شخصية جورج هربرت» .

إن هذا المشهد الريفى ينتمى إلى عالم تنسون وديكنز ، ولكنه لا ينتمى إلى عالم جورج هربرت بأكثر مما ينتمى إلى عالمنا اليوم . وإنه لأمر حسن أن أحدث طبعة من «الكلاسيات العالمية» (ونصها قائم على ذلك الذى حققه ف . ا . هتشنسون) لها مقدمة جديدة بقلم ناقدة مثقفة حساسة ، هى مس هيلين جاردنر . فقد قدمت المقدمة الأولى صورة زائفة لكل من هربرت وشعره ، وللكنيسة ذاتها فى عصر صراع دينى مرير ، ولاهوت مفعم بالعاطفة . وإنها لجديرة بأن تورد ، لكى نوضح كم أن هذه الصورة زائفة .

– ٢ –

إن القصائد التى يقوم عليها صيت جورج هربرت إنما هى التى تشكل مجموعته المسماة **المعبد** . وفى صدد **المعبد** ثمة نقطتان ينبغى إبرازهما . الأولى هى أننا لانستطيع أن نؤرخ قصائدها بدقة . إن بعضها قد يكون نتاجا لإعادة كتابة حريصة .

وليس بوسعنا أن نتناولها على أنها بالضرورة مرتبة تاريخيا : وأن لها ترتيبا آخر هو الذى رغب هربرت أن تقرأ به – والحق أن المعبد بناء ، وبناء ربما كان صاحبه قد عكف عليه ونمقه – ويحتمل أن يكون ذلك على امتداد فترات من الزمن – قبل أن يصل إلى شكله النهائى . ونحن لا نستطيع أن نحكم على هربرت ، أو نتذوق عبقريته وفنه تذوقا كاملا ، بأى مختارات توجد فى كتاب للمنتخبات : ينبغى علينا أن ندرس المعبد ككل .

إننا لكى نفهم شكسپير ينبغى علينا أن نتعرف على كل مسرحياته . ولكى نفهم هربرت ينبغى علينا أن نتعرف على كل ديوان المعبد . إن هربرت بطبيعة الحال شاعر أهون شأنا من شكسپير بكثير ، ومع ذلك فإن من العدل أن يوصف بأنه شاعر كبير . ومع ذلك فإنه حتى فى كتب المنتخبات قد أبخس حقه فى أكثر الأحيان . وفى كتاب السير آرثر كويلر – كاوتش **كتاب أكسفورد للشعر الانجليزى** – الذى لم يكن هناك ، لعدة سنوات ، ما ينافسه فى طابعه الممثل – خصص لجورج هربرت خمس صفحات ، وهو نفس العدد المخصص للأسقف كنج ، وأقل من رويرت هريك الذى يتفق أغلب النقاد اليوم على أنه شاعر ذو مواهب أقل شأنا بكثير . وفى صدد المدى الشعرى، كانت النظرة العامة إلى هربرت أنه أكثر تحددا من دن . أما فى صدد الحدة فقد قورن بكراشو مع نتائج ليست فى صالحه . وهذا هو رأى حتى الأستاذ جرير سون الذى نحن مدينون له دينا عظيما لمناصرته دن والشعراء المرتبطة أسماؤهم باسم دن .

وهنا ينبغى أن نستعصم بالحذر فى تفسيرنا لعبارة «مدرسة دن» . لقد فكر الكاتب الحالى يوما فى كتابة كتاب يحمل ذلك العنوان . وحديثا استخدم العنوان ناقد مبرز أحدث سنا فى دراسة تغطى الرقعة ذاتها . والعبارة مشروعة ومفيدة فى وصف ذلك الجيل من الرجال الأحدث سنا من دن والذين تأثرت أعمالهم به تأثرا واضحا ، ولكننا لا ينبغى أن نحملها على أنها تعنى ضمنا أن أولئك الشعراء الذين خبروا تأثيره كانوا لذلك السبب شعراء أدنى مرتبة . (ومن المحقق أن الأستاذ جرير سون يعتبر أندرو مارفل أعظمهم ، وأعظم حتى من دن) . أما أن هربرت قد تعلم مباشرة من دن ، فذاك أمر واضح بذاته . بيد أن الظن بأن «مدرسة دن» ، أو «الشعراء الميتافيزيقيين» ، أدنى مرتبة من دن ، أو محاولة ترتيبهم فى سلم العظمة ، مما يتنكب بنا سواء السبيل . إن الأمر المهم هو أن ندرك المزية الخاصة والنكهة الفريدة لكل منهم . ولو أننا قارناهم بأى مجموعة أخرى من الشعراء فى أى فترة أخرى للاحظنا الخصائص التى يشتركون فيها : أما إذا قارنا بعضهم ببعض فستظهر الاختلافات بينهم واضحة .

فلنقارن بين قصيدة لدن وقصيدة لهربرت . ولما كان شعر هربرت يعالج دائما مادة دينية فسنقارن بين سوناتتين دينيتين . ولنبدأ بدن :

اسحق قلبي ، أيها القلب المثلث الشخوص : فأنت

حتى الآن لاتعدو أن تدق وتنفخ وتشرق وتسعى إلى الإصلاح

كيما أقوم وأقف ، الق بي ووجه

قوتك لكي تحطمني وتذروني وتحرقني وتصنعني من جديد .

وأنا ، كبلدة مغتصبة هي من حق آخر ،

أجاهد لأعترف بك ، ولكن أواه بلا جدوى

العقل وهو نائبك فيّ ، كي يدافع عني

ولكنه مأسور ، يتبين أنه ضعيف أو عديم الولاء .

ومع ذلك أحبك حبا عميقا وأود أن تحبني

ولكني مخطوب لعدوك

فطلقني ، أو حل أو اكسر تلك العقدة مرة أخرى ،

خذني إليك ، اسجني ، لأني

لن أتحرر قط ، إلا أن تسترقني

ولن أغدو طاهرا إلا أن تغتصبني .

وهذا هو جورج هربرت :

صلاة

-١-

الطريق اللبنى ، طائر الفردوس

أجراس الكنيسة تسمع وراء النجوم ، دم الأرواح

أرض التوابل ، شئ قد فهم .

إن الفرق الذى أريد أن أؤكده ليس فرقا بين عنف دن وصور هربرت الرفيقة ، وإنما هو بالأحرى فرق بين سيطرة الذهن على الحساسية وسيطرة الحساسية على الذهن . كان كلا الرجلين ذهنيا بدرجة عالية ، ولكليهما حساسية بالغة الحدة . ولكن يلوح أن الفكر – عند دن – متحكم فى الشعور ، بينما يلوح أن الشعور – عند هربرت – متحكم فى الفكر . كان كلا الرجلين مثقفا ، وكلاهما متعود على الوعظ – ولكن ليس لنفس النمط من جمهور المصلين . ففى نظم دن الدينى ، كما فى مواعظه ، ثمة قسم أكبر من طابع **الخطيب** : على حين أن هربرت – رغم كل نجاحه كخطيب عام بجامعة كميردج – ذو نغمة فى الكلام أشد صميمية كثيرا . ولسنا نعرف كيف كانت مواعظ هربرت : لكننا نستطيع أن نخمن أنه فى مخاطبته جمهوره الصغير من القرويين يعرفهم جميعا شخصيا ، ولابد أن كثيرين منهم قد تلقوا المواساة الروحية والمادية منه ومن زوجته ، كان يصطنع أسلوبا أكثر ألفة . أما دن فكان متعودا على مخاطبة جماهير مصلين كبيرة (ويجد المرء ما يغريه بأن يدعوهم : نظارة) خارج الباب ، لدى بولز كروس . أما هربرت فلم يكن يخاطب سوى الجمع المحلى فى كنيسة القرية .

والفرق الذى أعنيه يشير إليه حتى آخر بيتين من كل سوناتة . فقول دن :

. . لأنى

لن أتحرر قط إلا أن تسترقنى

ولن أغدو طاهرا إلا أن تغتصبنى .

هو ، بأحسن معانى الكلمة ، فطنة . أما قول هربرت :

أجراس الكنيسة تسمع وراء النجوم ، دم الأرواح

أرض التوابل ، شئ قد فهم

هو من طراز الشعر الذى مثل :

نوافذ سحرية ، تنفتح على رغوة

بحار خطرة ، فى أراضى عبقر مهجورة

يمكن أن يدعى سحريا .

من بين كل الشعراء الذين يمكن القول إنهم ينتمون إلى «مدرسة دن» فإن هربرت هو الشاعر الوحيد الذى منبع إلهامه بأكمله هو إيمانه الدينى . إن أغلب الشعر الذى يقوم عليه صيت دن شعر غزلى ، وشعره الدينى إنما ينتمى إلى فترة لاحقة من حياته . وقد كان صيته وتأثيره فى سائر الشعراء خليقين أن يكونا على هذه العظمة ذاتها لو أنه لم يكتب شعرا دينيا البتة . ورتشارد كراشو - الذى كان يغشى جماعة نيكولاس فيرار فى لتل جدنج قبل أن يهتدى إلى كنيسة روما - كان خليقا أن يظل شاعرا مرموقا ولو لم يكتب شعرا دينيا - حتى رغم أن قصائده التعبدية هى أرهف أعماله . ولم يكن هربرت - قبل أن يغدو قسأ لبمرتون - بالناسك قط . لقد كان له - أثناء حياته القصيرة - معارف كثيرون فى العالم الكبير وكان يستمتع بزيجة سعيدة ولكنه لم يكن ملهما كشاعر إلا فى الإيمان فقط ، فى الجوع والتعطش إلى الصلاح . وفى فحصه لذاته ، وتأملاته الدينية . ولئن كان هناك مثال آخر منذ عصره لعبقرية شعرية مكرسة لله على هذا النحو فهو مثال چيرارد هـويكنز . ومن المؤكد أن ثمة ما يبرر افتراضنا أنه ما كان لأى موضوع آخر ، سوى الذى قصر جورج هربرت نفسه عليه ، أن يستخرج منه شعرا عظيما . وسواء ما إذا نظرنا إلى هذا على أنه تحدد فى المدى ، أو علامة عظمة متوحدة ، ذات مساهمة فريدة فى الشعر الانجليزى ، فأمر يعتمد على حساسيتنا بالخيوط التى يكتب عنها .

ومهما يكن من أمر ، فإنه ليكون خطأ فاحشا أن نفترض أن قصائد هربرت ليست ذات قيمة إلا للمسيحيين - أو ، وهذا أمعن فى التحديد ، لأعضاء كنيسته وحدهم . من الحق أنها بالنسبة للمسيحى الممارس قد تكون عونا على العبادة . وعندما أدعى أن لهربرت مكانا بين الشعراء الانجليز الذين يخلق بكل عاشق للشعر الانجليزى أن يقرأهم ، ولكل دارس للشعر الانجليزى أن يدرسهم ، لا يتجه تفكيرى فى المحل الأول إلى صنعته الفائقة أو براعته العروضية غير العادية أو توفيقاته اللفظية ، وإنما إلى **محتوى** القصائد التى تكون ديوان **المعبد** . إن هذه القصائد تشكل سجلا لنضال

روحي خليق به أن يمس مشاعر ويوسع فهم القراء الذين لا يعتنقون عقيدة دينية ولا يحركهم الوجدان الديني . ويعبر الأستاذ ل . ت . نايتس ، في مقالة عن جورج هربرت بكتابه استكشافات ، عن هذا الشك من جانب غير المسيحي وينفيه :

«وحتى الدكتور هتشنسون ، الذي لا يحتمل أن تحل طبعة محل طبعته المحررة والمشروحة ، على نحو فائق ، للأعمال الكاملة ... يلاحظ أنه «إذا كان تعاطف الناس مع دين هربرت قد قل اليوم عما كان عليه قديما ، فإن ما يتسم به تعبيره من جمال وإخلاص يلقى تقدير من لايشاركونه آراءه الدينية» وهذا حق نزيد عليه أن «التعبير» لديه ليس كل ما نتذوقه فيه ، كما سأحاول أن أبين . إن شعر هربرت جزء لايتجزأ من التقليد الانجليزي العظيم .

وسواء ما إذا كانت قصائد دن الدينية تنم على عمق في التفكير أعظم ، وحدة في العاطفة أكبر فمسألة على كل قارئ أن يجيب عنها حسب مشاعره الشخصية . والنقطة التي أريد أن أبرزها هنا هي أن ديوان المعبد لاينبغي أن ينظر إليه على أنه ببساطة مجموعة من القصائد ، وإنما (كما قلت) على أنه سجل نضالات روحية لرجل ذي قوة ذهنية وحدة وجدانية جهد كثيرا ليصل بمنظوماته إلى الكمال . وأنا أعتبر ديوانه ، والأمر كذلك ، وثيقة أهم من كل قصائد دن الدينية مجتمعة .

ومن ناحية أخرى ، فإني أجد هربرت أقرب روحا إلى دن من أي شخص آخر في «مدرسة دن» .

ولما كانت الرابطة الشخصية ، خلال ليدي هربرت ، أوثق كثيرا ، فإن هذا يبدو أمرا طبيعيا . ثمة مؤثرات أدبية أخرى قوية قد شكلت طريقة كراشو ، المهتدي الكاثوليكي الروماني : منها الشاعر الإيطالي مارينو والشاعر الإسباني جونجورا ، وكذلك – فيما يقال لنا[١] – الشعراء اليسوعيون الذين كانوا ينظمون باللاتينية .

وكان ڤون وتراهيرن شاعرين ذوي خبرة صوفية : ويلوح أن كلا منهما قد خبر في فترة مبكرة من حياته استنارة صوفية تلهم شعره . أما الشاعر الآخر المهم في المدرسة «الميتافيزيقية» – أندرو مارڤل – فأستاذ للشعر الدنيوي والديني بدرجة مساوية . وفي محاولتي الإشارة إلى قرابة هربرت من دن ، وكذلك الاختلاف بينهما، تحدثت فيما سبق عن «توازن» بين العقل والحساسية . ولكن من الممكن أيضا (لأن

(١) يقول بذلك ماريو پراتس الذي يعد كتابه Seicentismoe marinismo in Inghilterra أساسيا لدراسة كراشو ، على وجه الخصوص .

المرء يعمد إلى مجازات وصور متباينة ، بل ويعارض بعضها بعضا ، كي يعبر عما لاسبيل إلى التعبير عنه) أن نتحدث عن «اندماج» للعقل والحساسية ، بنسب مختلفة . وفى عمل جيل تالٍ من الميتافيزيقيين – هم – بوجه خاص ، كليفلاند وبنلوز وكاولى – نلتقى بضرب من الجفاف الوجدانى ، وتفنن لفظى يجنح – إذ ليس ثمة عمق كبير فى الشعور يعكف عليه – إلى إفساد اللغة ، جدير باللوم الذى يوجهه صمويل جونسون إلى «مدرسة دن» بأكملها دون تفريق .

ونعود إلى أهمية المعبد لكل القراء نافذى الإدراك ، سواء كانوا يشاركون هربرت إيمانه أو لم يكونوا . يسوق الأستاذ نايتس – موافقا – وصف دكتور هتشنسون للقصيدة بأنها «محادثات النفس مع الرب ، أو أحاديث ذاتية ترمى إلى أن تجلب النظام إلى شخصيته المعقدة ، التى يحللها على هذا النحو الذى لايدع شيئا» .

ولكنه يستمر ذاكرا تحفظا يلوح لى بالغ الأهمية . يعتقد دكتور هتشنسون أن الإغراء الرئيسى الذى يتهدد هربرت كان الطموح . ولا حاجة بنا إلى أن ننكر أن هربرت كان – ككثير من الرجال الآخرين– طموحا . ونحن نعلم أنه كان ذا طبع حام. ونعلم أنه كان يميل إلى الثياب الجميلة ، والصحبة المنتقاة ، وكان يسعده أن يرقى فى البلاط . بيد أنه إلى جانب النضال من أجل هجر التفكير فى المغريات المقدمة للطموح الدنيوى يجد فيه الأستاذ نايتس : «هبوطا فى حالة الروح ، يجنح إلى أن يجعله ينظر إلى حياته ، الحياة التى كان يعيشها فعلا ، على أنها بلا قيمة وبلا جدوى» ويعزو مستر نايتس السبب جزئيا إلى سوء صحته ، ولكنه يعزوه – أكثر من ذلك – إلى **عدم ثقة أشد تأصلا** ، ربما كان عدم ثقته بنفسه ، أو الخوف من امتحان قواه بين رجال أكثر ثقة ، هو الذى دفعه إلى أن يلوذ بملجأ بيت كاهن مغمور . ويذهب مستر نايتس إلى أنه قد كان عليه أن يخلص نفسه من الحس المعذب بالحبوط والعجز ويتقبل صحة خبرته الخاصة . ولئن كان الأمر كذلك ، لقد غدا ضعف هربرت منبعا لأعظم قواه ، لأن النتيجة كانت هى المعبد .

استعنت بشهادة المستر نايتس لكى أبرهن على أن هربرت ليس شاعرا عمله ذو دلالة للقراء المسيحيين فقط : وأن المعبد لاينبغى أن يحمل على أنه ، ببساطة ، كتيب تأملات تعبدى للمؤمنين ، وإنما هو السجل الشخصى لرجل شديد الوعى بالضعف والفشل ، رجل ذى عقل وحساسية ، كان جوعانا وعطشانا إلى البر . وأنه بمضمونه ، فضلا عن إنجازه التكنيكى ، عمل ذو أهمية لكل عاشق للشعر . ومهما يكن من أمر ، فليس معنى هذا أنه لن يجدينا أن ندرس النص من أجل فهم أوثق ، ولنتعرف على طقوس الكنيسة ، والصور التقليدية للكنيسة ، ونتبين الإشارات إلى الكتاب المقدس .

إن من قصائده الطويلة التى أخضعت لفحص وثيق قصيدة «التضحية» . هناك ثلاث وستون مقطوعة كل منها مكون من ثلاثة أبيات ، ينتهى واحد وثلاثون منها بالمقطع المتردد : «أقد كان ثمة حزن كحزني؟» وأنا أذكر هذه القصيدة البالغة الفتنة ، والتى ليست فى مثل شهرة بعض قطعه الأقصر والأكثر غنائية ، لأنها قد درست دراسة تتسم بالعناية من الأستاذ وليم إمپسون فى كتابه **سبعة أنماط من الإبهام** ، ومن مس روزاموند تيوف فى كتابها **قراءة لجورج هربرت** . والمراد بالأبيات أن تكون من قول المسيح على الصليب . بديهى أننا نحتاج إلى معرفة كافية بالعهد الجديد لكى نتعرف على إشارات إلى عذاب الصليب . ولكننا نكون أيضا أكثر استعداد لهذا إذا تعرفنا على مراثى ارميا ، وعلى كلمات اللوم فى قداس الـPresanctified الذى يحتفل به يوم الجمعة الحزينة .

المحتفل : لقد قدتك خارجا من مصر ، مغرقا فرعون فى البحر الأحمر : وقد قدتنى إلى رؤساء الكهنة .

الشماس والشماس المساعد : إيه يا شعبى ماذا صنعت لك ، أو متى أرهقتك؟ اشهد ضدى .

ومن الشائق أن نلاحظ أن مستر إمپسون ومس تيوف يختلفان على تفسير المقطوعة التالية :

إيه يا كل من تمرون ، انظروا واروا

لقد سرق الإنسان الفاكهة ، ولكن لابد لى من تسلق الشجرة

شجرة الحياة للجميع ، عداى أنا :

أقد كان ثمة حزن كحزني ؟

ويعلق مستر إمپسون : «إنه يتسلق الشجرة ليعيد ما سبق ، كأنه يرد التفاحة إلى مكانها» وينمى هذا الشرح ببعض التفصيل . وتعلق مس تيوف على هذا التفسير تعليقا أقرب إلى اللوذعة : «إن كل أرانبه (المستر إمپسون) تتدحرج خارجة من قبعة واحدة صغيرة – وهى الحقيقة الماثلة فى أن هربرت يستخدم كلمة «يتسلق» التى كرمها الزمان فى وصف ارتقاء الصليب ، ويستخدم كلمة «لابد» لكى يشير إلى ضرورة أعمق من تلك التى تواجه صبيا صغيرا تحت شجرة كبيرة» . ومن المحقق أن صورة استبدال التفاحة التى التقطت أشد سخفا من أن تراود أذهاننا لحظة . من الواضح أن المسيح «يتسلق» أو «يرفع» على الصليب ، تكفيرا عن خطيئة آدم وحواء ، وفعل «يتسلق»

يستخدم تقليديا للإشارة إلى الطبيعة الإرادية للتضحية من أجل خطايا العالم ، من المؤكد أن هربرت كان يعرف الصور التى استخدمتها الكنيسة قبل الإصلاح . ومن المحتمل أيضا أن دن ، العليم بأعمال المدرسيين ، وكذلك كتابات لاهوتيى روما المعاصرين له كالكاردينال بيلارماين ، قد أرسى معيارا للدرس العلمى تابعه فيه هربرت .

ومهما يكن من أمر ، فإن إيراد مثال كهذا ليس معناه أن عاشق الشعر بحاجة إلى أن يعد نفسه بمعرفة لاهوتية وطقسية قبل أن يدنو من قصائد هربرت . فذلك خليق أن يكون وضعا للعربة أمام الجواد . وفى تذوق قصائد هربرت ، كما فى كل شعر ، يكون الاستمتاع هو البداية كما أنه الغاية . لابد لنا من أن نستمتع بالشعر قبل أن نحاول النفاذ إلى عقل الشاعر ، ولابد لنا من أن نستمتع به قبل أن نفهمه ، إذا أريد لمحاولة الفهم أن تكون جديرة بما يبذل فيها من مجهود . فنحن نبدأ بالاستمتاع بقصائد ، وأبيات من قصائد ، تخلف فينا انطباعا فوريا ، وفقط تدريجيا، إذ نعود أنفسنا على عمل الشاعر بأكمله ، نتذوق المعبد كسلسلة متسقة من القصائد تسجل ذبذبات الوجدان بين اليأس والغبطة ، بين الاضطراب والسكينة ، ونظام المعاناة الذى يفضى إلى سلام الروح .

إن علاقة المتعة بالمعتقد – أى مسألة ما إذا كان لدى القصيدة المزيد كى تمنحنا إياه ، إذا كنا نشارك صاحبها معتقداته – مسألة لم يجب عنها إجابة مرضية قط . وقد قام الكاتب الحالى ببعض محاولات للإسهام فى حل هذه المشكلة ، ولكنه يظل غير راض عن محاولاته . ولكن ثمة أمرا واحدا مؤكدا : أنه حتى إذا كان القارئ يستمتع بقصيدة من القصائد على نحو أكمل عندما يشارك مؤلفها معتقداته ، فإنه خليق أن يفقد قدرا كبيرا من المتعة الممكنة ، والخبرة القيمة ، إن لم يبحث عن أكمل فهم ممكن للشعر الذى ينبغى عليه ، عند قراءته له ، أن «يعلق إنكاره» . (والكاتب الحالى حامد جدا لأنه قد أتيحت له فرصة دراسة الـ بهاجافاد جيتا والمعتقدات الدينية والفلسفية ، بالغة الاختلاف عن معتقداته الخاصة ، التى تغذو الـ بهاجافاد جيتا) . إن بعض القصائد فى المعبد تعبر عن حالات عذاب وحس بالقهر أو الفشل :

فى البدء منحتنى اللبن والحلاوة

حصلت على أمنيتى وأمليت إرادتى :

كانت أيامى مفروشة بالأزهار والسعادة

وما كان من شهر سوى الربيع (مايو)

ولكن مع تقدمى فى السن طفق الأسف يلتوى وينمو

وكون حلقة بلاء على غير وعى منى .

ومع ذلك فعلى الرغم من أنك تقلقنى ، لابد أن أكون متضعا

وفى ضعفى يجب أن أكون قويا .

حسن ، سوف أغير الخدمة وأمضى باحثا عن

سيد أخر .

إيه ياربى العزيز ! رغم أنى منسى

لاتدعنى أحبك ، إن لم أكن أحبك

إن الأبيات السابقة مأخوذة من أول خمس قصائد ، كلها يحمل عنوان «ابتلاء» . وفى أول قصيدتين عنوان كلتيهما «المزاج» يتحدث عن ذبذبات إيمانه وشعوره :

كيف أثنى عليك يا ربى ! كيف يتسنى لأشعارى

أن تحفر ، عن طيب خاطر ، حبك على الصليب

آه لو كان ما تشعر به نفسى أحيانا

تشعر به إلى الأبد !

إن الخطر الأكبر على الشاعر الذى يرغب فى كتابة منظومات دينية هو أن يسجل ما يرغب فى أن يشعر به ، بدلا من أن يكون مخلصا فى التعبير عما يشعر به فعلا . وهربرت لا يذنب قط من زاوية هذا الافتقار الورع إلى الإخلاص . ولا حاجة بنا إلى أن نبحث ، على نحو أضيق مما ينبغى ، عن تقدم ثابت فى حياة هربرت الدينية ، وذلك فى محاولة لاكتشاف ترتيب زمنى : فهو يسقط وينهض مرة أخرى . وكذلك كان من عادته أن يعكف على قصائده : وربما كانت متداولة مخطوطة بين خاصة أصدقائه فى حياته . وما نستطيع أن نعتقده بثقة هو أن كل قصيدة فى الكتاب صادقة مع خبرة الشاعر . وفى بعض قصائده ثمة نغمة أكثر فرحا ، كما فى قصيدة «أحد العنصرة» :

استمعى أيتها الحمامة العذبة إلى أنشودتى ،

وابسطى جناحيك الذهبيين فىّ ،

* * *

- ٣ -

من بين كل «مدرسة دن» فإن هربرت هو الأقرب إلى الأستاذ العجوز . وثمة شاعران فاتنان آخران يمكن القول ، بدرجة مساوية ، إنهما ينتميان إلى «مدرسة هربرت» . إن دين فون لهربرت أمر يمكن إبرازه من طريق المقتطفات . ويقول دكتور ف . ا . هتشنسون ، آخر محرري هربرت وأحقهم بأن يعتبر حجة فيه : «ليس في الشعر الانجليزى مثل آخر لشاعر يصطنع عمل شاعر آخر بهذه الكثرة» . أما عن كراشو ، فلا ريب فى أنه كان معجبا بهربرت . ومع ذلك ، فعلى الرغم من هذا الاستمرار للتأثير والإلهام ، ينبغي أن نتذكر أن هؤلاء الشعراء الأربعة ، الذين يشكلون كوكبة من العبقرية الدينية لا نظير لها فى الشعرالانجليزى ، فرديون جميعهم بدرجة عالية ، وبالغو الاختلاف بعضهم عن بعض .

إن أوجه الشبه والاختلاف بين دن وهربرت جذابة بصورة فريدة . وقد أوحيت فيما سبق بأن الاختلاف بين شعر دن وهربرت يشبه الاختلاف بين حياتهما فى الكنيسة : فدن عميد كنيسة القديس بولس كانت مواعظه تجتذب الجموع فى مدينة لندن . وهربرت كان راعيا لقطيع صغير من الريفيين يجاهد لكى يشرح لهم معنى طقوس الكنيسة ودلالة الأيام المقدسة بلغة يسعهم فهمها . ومهما يكن من أمر ، فإن ثمة أبياتا يمكن أن تصدر عن أيهما ، ويلوح أننا نسمع فيها الصوت ذاته - حيث يرجع هربرت صدى مصطلح دن أو يعكس صوره ، وثمة قصيدة واحدة على الأقل لهربرت يتلاعب فيها بالمجاز الممتد بطريقة دن . إنها قصيدة «الطاعة» حيث يستخدم المصطلحات القانونية فيها كلها تقريبا .

* * *

إن هربرت أستاذ للكلمة اليومية البسيطة فى المكان الصحيح ، وهو يحملها بالمعنى المركز كما فى قصيدة «الفداء» وهي واحدة من القصائد التى يعرفها كل قراء المنتخبات .

* * *

ولابد أن هربرت قد تعلم من دن الاستخدام الماكر للكلمة المثقفة والكلمة العامة على السواء لكى يحدث الصدمة المفاجئة : صدمة الدهشة والبهجة .

* * *

وفى مواضع متفرقة ، يستطيع المرء أن يعتقد أن هربرت قد استخدم لاشعوريا كلمة أو إيقاعا من دن ، فى سياق بالغ الاختلاف عن سياق الأصل ، كما يتضح – ربما – فى البيت الأول من قصيدة The Discharge :

أيها القلب المشغول المتسائل ، ما الذى تريد أن تعرفه؟

ودن يبدأ قصيدته «الشمس تبزغ» بهذا البيت :

أيتها الشمس العجوز الحمقاء المشغولة التى لايكبح لها جماح

لئن كان بيت هربرت صدى وليس مجرد مصادفة – على القارئ أن يكون لنفسه رأيا – فهذا أكثر تشويقا ، بسبب اختلاف موضوع القصيدتين . ولئن وسع هربرت ، وهو يكتب قصيدة إذلال دينى أن يردد صدى من قصيدة لدن هى قصيدة «صباح» au-bade يشكو فيها العاشق من سرعة طلوع النهار ، فإن ذلك يوحى بأن التأثير الأدبى لأكبر الرجلين فى الأصغر كان عميقا بالتأكيد .

ومهما يكن من أمر ، فإن أشكال هربرت العروضية تتسم بالأصالة والتنوع فى آن واحد . إن ابتكار وتكميل مثل هذه التنويعات الكثيرة على شكل النظم الغنائى دليل على عبقرية أصيلة وعمل شاق وهوى للكمال . وثمة اثنتان من قصائده خليقتان ، إذا كتبهما شاعر من شعراء اليوم ، ألا تعدا سوى أشياء هينة الشأن أنيقة : قصيدتا «المذبح» و«أجنحة الفصح» . ففى كليهما نجد ترتيبا للأبيات الأطول والأقصر وقد طبعت بما يمنح القصيدة الأولى شكل مذبح ، والثانية زوجين من الأجنحة . إن مثل هذا التلهى – إذا أكثر من استخدامه – يغدو مملا ومشتتا للانتباه ومرهقا للبصر ، وينبغى أن نشعر بالرضا لأن هربرت لم يستخدم هذه الوسائل بعد ذلك : ومع ذلك فهى دليل على عناية هربرت بالصنعة ، واستكشافه للتنوع دون راحة ، ولون من المرح الروحى ، وفرحة بالانشاء تستحوذ على تعاطفنا المبتهج . والتنوعات الدقيقة للشكل فى سائر قصائد **المعبد** تنم على براعة ابتكار ، يلوح أنه لاينضب لها معين ، ولا أعرف لها نظيرا فى الشعر الانجليزى . وهنا نستطيع فقط أن نسوق مقطوعة من كل من مختارات وجيزة لكى نوحى بتنوعه المدهش :

إيه يا خيرى الرئيس

كيف يسعنى أن أقيس دمك ؟

كيف يسعنى أن أحصى ما جرى لك

وأحدث عن كل حزن

(«الجمعة الحزينة»)

أيها البدن المبارك ! إلى أين ألقى بك ؟

أما من مسكن لك سوى حجر صلب بارد ؟

كم من قلوب على الأرض ، ومع ذلك ما من قلب واحد يتلقاك ؟

("القبر")

ويلوح أن القصائد التى من هذه الأوزان ، وكذلك ، بصورة أوضح ، قصيدة «التضحية» التى أوردناها فيما سبق ، تومئ إلى أذن دربت على موسيقى الطقوس الدينية .

والمقتطف التالى ذو حركة طقسية جادة ملائمة للموضوع والعنوان :

أواه لا تعاملنى

بحسب خطاياى ! لاتنظر إلى ما أستحق ،

وإنما إلى مجدك ! عند ذلك سوف تصلحنى

وإن ترفضنى : لأنك لست سوى

الرب القوى ، بينما أنا دودة حمقاء

أواه لا تخدشنى !

("تنهدات وأنات")

وهربرت يعرف التأثير الذى يحدثه الامتناع عن استخدام قافية ، حيث تكون متوقعة :

عندما لم يسع صلواتى أن تخترق

أذنيك الصامتتين

عند ذلك انصدع قلبى ، كما انصدع شعرى :

امتلأ صدرى بالمخاوف

والاضطراب

("إنكار")

وخشونة وزن البيت :

عند ذلك انصدع قلبى ، كما انصدع شعرى

هى ، على وجه الدقة ، الشئ المطلوب لنقل معنى الكلمات . والمقطوعة التالية تتسم بافتقار ظاهرى إلى الفن ، ولا رسمية تحدثية ، ما كان لغير فنان عظيم أن يبلغهما :

ربى ، فليسبح الملائكة باسمك .

إنما الانسان شئ أحمق ، شئ أحمق ،

الحماقة والخطيئة تلعبان كل مباراته .

يشتعل بيته ، وهو يغنى .

ما الانسان سوى عشب

وهو يعرف ذلك ، فاملأ الكأس

("بؤس")

والقصيدة التالية التى أوردها واحدة من عدة قصائد لهربرت على حين أنها ، ككل بقية عمله ، شخصية ، قد لحنت ، وغنيت على شكل ترانيم :

ملك المجد ، ملك السلام

سوف أحبك

وحتى لايتوقف هذا الحب

سوف أحركك .

("حمد ٢")

وهذه البساطة المقتدرة ذاتها تتجلى فى :

فلتلق عصـــاك ،

ولتبعد غضبك ،

إيـه يا إلهـى ،

كن بى رحيـما

("التأديب")

وإني لأود أن أختم بأن أورد ، كاملة ، القصيدة التى أظن أنه مما له دلالة أن ينتهى بها ديوان المعبد . إن عنوانها «الحب[٢]» وهى تشير إلى السكينة التى توصل إليها ، فى نهاية المطاف ، هذا الرجل المتكبر المتواضع :

قد رحب بى الحب : لكن روحى تراجعت للوراء

مذنبة بالتراب والخطيئة .

بيد أن الحب السريع العينين ، إذ لاحظ أنى بدأت أتباطأ

بعد دخولى الأول ،

ازداد منى دنوا ، وهو يسألنى فى عذوبة

هل يعوزنى أى شئ ،

أجبت : [أجل يعوزنى] ضيف جدير بأن يكون هنا

فقال الحب ، ستكون هنا .

أنا الذى تعوزنى الرحمة ، الجحود ؟ إيه يا عزيزى ،

لست أستطيع أن أتطلع إليك .

فأخذنى الحب من يدى ، وأجابنى مبتسما ،
من قد صنع الأعين سواى ؟
حقا يا إلهى ، لكنى قد أفسدتها : فدع عارى
يذهب إلى حيث يستحق .
فيقول الحب : ألا تعلم من الذى احتمل اللوم ؟
يا عزيزى ، فى هذه الحالة سأخدم .
فيقول الحب ، لابد لك من أن تجلس وتتذوق لحمي :
وهكذا جلست وأكلت .

جورج هربرت

ببليوجرافيا مختارة

(مكان النشر : لندن ، إلا إذا نص على غير ذلك)

ببليوجرافيا :

ببليوجرافيا عن هربرت ، تأليف ج . هـ . بامر . كمبردج ، ماس (١٩١١)

– قائمة ، مطبوعة طبعة خاصة ، بمجموعة كتب هربرت والكتب الدائرة حوله ، كما جمعها المصنف . مفيدة ولكنها غير كاملة .

ببليوجرافيا الدراسات فى الشعر الميتافيزيقى ١٩٣٩ – ١٩٦٠ . تصنيف ل . أ . برى ، وسكونسين (١٩٦٤)

طبعات مجموعة :

الأعمال ، مع تصدير بقلم و . بيكرنج وملاحظات بقلم س . ت . كولردج ، ٢ج (١٨٣٥ – ١٨٣٦)

الأعمال الكاملة ، تحرير ا . ب . جروسارت ، ٣ج (١٨٧٤)

– لايعتمد عليه البتة ، نصيا ، ولكنه أول طبعة تستخدم مخطوط وليامز .

الأعمال الانجليزية مرتبة ترتيبا جديدا ، تحرير ج . هـ . بامر ، ٣ج (١٩٠٥ – ١٩٠٧)

– طبعة مهمة ، رغم بعض رخص ورجم بالظنون من جانب المحرر .

الأعمال ، تحرير ف . ا . هتشنسون ، أكسفورد (١٩٤١)

– الطبعة الباتة فى سلسلة نصوص أكسفورد الانجليزية . أعيد طبعها فى سلسلة «الكلاسيات العالمية» ١٩٦١ ، مع مقدمة قيمة بقلم هـ . جاردنر .

مختارات

قصائد مختارة من جورج هربرت ، تحرير د. براون (١٩٦٠)

شعر جورج هربرت باللاتينية : طبعة بلغتين ، ترجمة م . م مكلوسكى وب . ر . ميرفى ، أثينا ، أوهيو (١٩٦٤)

ترانيم مختارة مأخوذة من ديوان المعبد لمستر هربرت (١٦٦٧)

أعمال منفصلة :

المعبد ، قصائد مقدسة وانبثاقات خاصة ، كمبردج (١٩٣٣)

– نشرت ١٣ طبعة قبل ١٧٠٩ ولكن لم ينشر بعدها شئ حتى ١٧٩٩ . وطبعة مطبعة ننستش (١٩٢٧) تحرير ف . مينل (مع ملحوظة ببليوجرافية بقلم ج . كينز) قائمة على مخطوط المكتبة البودلية (تانر ٣٠٧) وهى النسخة التى رخص بها الطابع فى ١٦٣٣ نائب رئيس جامعة كمبردج ومساعدوه المستشارون .

تسليات الأذكياء . مع ألف قول مأثور غريب ، اختارها مستر ج . هـ (١٦٤٠)

– نشرت الأقوال المأثورة المنسوبة إلى هربرت منفصلة فى ١٦٥١ تحت عنوان Jacula Prudentum .

مخلفات هربرت (١٦٥٢)

– تشتمل على أغلب «كاهن إلى المعبد» و Jacula Prudentum .

كاهن إلى المعبد أو قس الإقليم خلقه وقواعده فى الحياة المقدسة (١٦٧١)

– مختارات ، حررها ج . م . فوربز ، نشرت فى ١٩٤٩

ساهم هربرت بقصائد لاتينية ويونانية فى المجموعات التذكارية التالية :

Epicedium Cantabrigiense, in obitum Henrici Principis Walliae

كامبردج ١٦١٢ (قصيدتان باللاتينية)

Lacrymae Cantabrigienses, in Obitum Reginae Annae

كامبردج ١٦١٩ (قصيدة باللاتينية)

نسخ صحيحة من الخطب اللاتينية ، دونت فى كيمبردج فى ٢٥ و ٢٧ فبراير الأخير ١٦٢٣ (خطبة باللاتينية مع ترجمة انجليزية لها)

Oratio qua Principis Cavoli Reditum ex Hispaniss Celebravit Georgius Herbert

كامبردج ١٦٢٣ (خطبة باللاتينية)

Memoriae Francisi, Baronis de Verulanio, Sacrum

١٦٢٦ (قصيدة باللاتينية)

موعظة فى الاحتفال بذكرى السيدة دانفرز لچون دن . مع كلمات أخرى فى ذكراها تدعى Parentalia لابنها ج. هربرت ١٦٢٧ (١٩ قصيدة لاتينية ويونانية)

بعض دراسات نقدية وسيرية :

حياة مستر جورج هربرت ، تأليف ا . ولتون (١٦٧٠)

– أعيد طبعه فى كتاب ولتون سير ١٦٧٠ (طبعة الكلاسيات العالمية ١٩٢٣)

حياة لورد هربرت أوف تشربرى (١٧٦٤)

– حرره هـ . ولبول . انظر أيضا **قصائد** لوردهربرت ، تحرير مور سميث ، أوكسفورد ١٩٢٣ .

سيرة أدبية BIOGRAPHIA LITERARIA ، تأليف س . ت كولردج (١٨١٧)

– الفصلان : ١٩ و ٢٠

قصائد وغنائيات ميتافيزيقية من القرن السابع عشر ، حررها وقدم لها هـ . جريرسون ، أكسفورد (١٩٢١)

SEICENTISMO E MARINISMO IN INGHILTERRA ، تأليف م . پراتس ، فلورنسا (١٩٢٥)

رفيق إلى القصائد الانجليزية ، تأليف C . مان ، بوسطن ، مارس (١٩٢٧) سبعة أنماط من الإبهام ، تأليف و . إمپسون (١٩٣٠)

موروث دن ، تأليف ج . وليامسون ، كمبردج ، ماس (١٩٣٠)

أربعة شعراء ميتافيزيقيين ، تأليف ج . بنيت ، كمبردج (١٩٣٤)

– طبعة منقحة ١٩٥٣ . أعيد إصداره فى ١٩٥٩ مع قسم جديد عن هربرت تحت عنوان **خمسة شعراء ميتافيزيقيين** .

الشعراء الميتافيزيقيون ، تأليف ج . ب . ليشمان ، أوكسفورد (١٩٣٤)

دراسات فى صور القرن السابع عشر ، تأليف م . پراتس (١٩٣٩)

– طبعة منقحة ومزيدة ١٩٦٤ .

استكشاف : مقالات فى النقد الأدبى ، تأليف ل . ت . نايتس ١٩٤٦

– يتضمن مقالته عن هربرت وقد نشرت لأول مرة فى مجلة **سكروتنى** (التمحيص) ١٩٣٣ .

قراءة لجورج هربرت ، تأليف ر . تيوف ، شيكاغو (١٩٥٢)

– طبعة منقحة ١٩٦٥ .

جورج هربرت ، تأليف م . بوترل (١٩٥٤)

جورج هربرت ، تأليف ج . هـ . سمرز ، كمبردج ، ماس (١٩٥٤)

سيدان مهذبان ، تأليف م . تشوت : نيويورك (١٩٥١)

– ترجمة لحياة هربرت وهريك . الطبعة الانجليزية ١٩٦٠ .

مدرسة دن ، تأليف ا . ألفاريز (١٩٦١)

الشعر ونبع الضياء : ملاحظات حول الصراع بين التقاليد المسيحية والكلاسية فى شعر القرن السابع عشر ، تأليف هـ . ر . سواردسن (١٩٦٢)

مختارات من

« ملاحظات نحو تعريف الثقافة »

(١٩٤٨)

تصدير لطبعة ١٩٦٢

(١٩٦١)

[تصديره لطبعة ١٩٦٢ من كتابه **ملاحظات نحو تعريف الثقافة** ، فيبروفيبر ، لندن]

بدأت هذه «الملاحظات» تتخذ شكلا نحو نهاية الحرب العالمية الثانية . وعندما اقترح أن يعاد طبعها على شكل كتاب «ورقي الغلاف» أعدت قراءتها لأول مرة منذ عدة سنوات متوقعا أن أجدني مضطرا إلى تعديل بعض الآراء المعبر عنها فيها . ولكني وجدت لدهشتي أنه ليس لدى ما أسحبه ، ولا ما أميل إلى تفصيل القول فيه . وثمة هامش في ص ٧٠ أعدت كتابته . ربما كنت قد حاولت أن أقول أكثر من اللازم في حيز أوجز من اللازم ، وأن الفكرة محتاجة إلى مزيد من التفصيل . وهنا وهناك حاولت أن أحسّن جملة دون تغيير المعنى . وإني لأدين لصديق ، هو المغفور له رتشارد جننجز ، بتصويب هجاء يوحي بإتيمولوجيا (أصل لفظة وتاريخها) زائفة (فقد صوبت كلمة autarchy الواردة في ص ١١٦ إلى autarky «اكتفاء ذاتي")

وقد أتيحت لي الفرصة في الفترة الأخيرة لأراجع نقدي الأدبي عبر أربعين سنة وأفسر ما طرأ عليه من تطورات وتغيرات في الرأى . وإني لأنوى يوما ما أن أخضع نقدى الاجتماعي لمثل هذا النوع من الفحص . ذلك أنه إذ ينضج الانسان ، ويكتسب خبرة أكبر بالعالم ، قد ينتظر من السنين أن تجلب معها تغيرات في آرائه في الشئون السياسية والاجتماعية أكثر مما تغير من آرائه وأذواقه في حقل الأدب . ولا أجدني الآن ، مثلا ، بحيث أدعو نفسي «ملكيا» ، ولا مزيد tout court ، مثلما فعلت يوما : فإني خليق أن أقول إني أؤيد المحافظة على الملكية في كل بلد مازالت فيه ملكية . ولكني لم أعالج في هذه المقالة تلك المسألة ، فضلا عن مسائل أخرى تغيرت فيها أو تطورت آرائي أو الطريقة التي أنا خليق أن أعبر بها عن هذه الآراء .

ت . س . إ

أكتوبر ١٩٦١

مختارات من كتاب

«كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى»

(١٩٦٣)

تصدير (١٩٦٤)(*)

قبل أن أختار المقالات التى تظهر فى هذا الكتاب كان من الطبيعى أن أعيد قراءة كل أوراقى المنشورة التى ينطبق عليها عنوان (كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى) . لم أكن قد نظرت فى هذه المقالات – فيما أشك – منذ تاريخ نشرها السابق ، وقد جاءت نتيجة هذا الفحص الجديد مفاجأة لى .

كان من بين تلك المقالات اثنتان عن شكسبير : (شكسبير ورواقية سنيكا) و(هملت ومشاكله) . وكان ثمة مقالة ثالثة عنوانها (أربعة كتاب مسرحيين من العصر الإليزابيثى) ولها عنوان آخر فرعى عريض الدعوى إلى حد ما : (مدخل إلى كتاب لم يؤلف بعد) . أربكتنى هذه المقالات الثلاث ، عند إعادة فحصها ، لما فيها من حماقة ويسر فى تأكيد أشياء ليس هناك ما يؤكدها حتى ليشفى هذا اليسر – بين الحين والحين – على حد الوقاحة . كانت مقالة (هملت) قد ظلت طافية على السطح طوال هذه السنوات بطبيعة الحال نتيجة لنجاح عبارة «المعادل الموضوعى» – وهى عبارة يقال لى الآن إنى لست مبتدعها وأن أول من استخدمها هو واشنطون ألستون . كانت تلك المقالات الثلاث هى أول ما أعدت قراءته ، وعندما انتهيت من قراءتها تحولت ، بنوع من الرجفة ، إلى مقالاتى المكتوبة عن معاصرى شكسبير أعيد قراءتها هى الأخرى . ولشد ما دهشت حين لاحت لى هذه المقالات الأخيرة بالغة الجودة ولاريب .

إلام يرجع إصدارى أحكاما مختلفة كل هذا الاختلاف على مقالات مختلفة ؟ أعتقد أن تفسير ذلك إنما يكمن ، جزئيا على الأقل ، فى الحقيقة الماثلة فى أن شكسبير أعظم بمراحل من سائر معاصريه . من الممكن للشاب (وقد كنت شابا صغيرا ، أو شابا يعوزه النضج ، عندما كتبت تلك المقالات) أن يقول عن مارلو أو فورد أو حتى بن جونسون شيئا يظل على اقتناع به بعد مرور ثلاثين عاما أو يزيد . بل ربما كانت حساسية الشباب هى خير مؤهل للكتابة عن هؤلاء الشعراء والكتاب المسرحيين الأقل مرتبة من شكسبير ، لأن الحكمة الناضجة والخبرة الواسعة بالناس والكتب قد لا تكونان ضروريتين لتذوق أعمالهم . أما فهم شكسبير فيحتاج إلى حياة كاملة ، ومن الممكن أن يعد تطور آراء المرء فيه مقياسا لتطور المرء نحو الحكمة .

ومهما يكن من أمر فقد استبعدت المقالات الثلاث السالفة الذكر عند تصنيف هذا

(*) تصديره لكتابه «كُتّاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى» ، فيبر أند فيبر ليمتد ، لندن ، ١٩٦٣ .

الكتاب ، وأدرجت بدلا منها مقالتى المسماة (سنيكا فى ترجماته الإليزابثية) وهى مقالة تلوح لى جديرة بأن تكون أول مقالة فى كتاب عن المسرح الإليزابيثى . وأرانى حتى فى هذه المقالة قد أشرت إلى شكسبير إشارة ربما كانت مفرطة فى الثقة . ذلك أن رأيى فى مسرحية (تيتوس أندرونيكوس) مازال كما هو لم يتغير ، ولكنى لا أستطيع الآن أن أجزم . كما كنت أجزم قديما ، بأنه لم تكن لشكسبير يد فى مسرحية اعتادت المأثورات أن تربط بين اسمها واسمه . ومهما يكن من أمر فإن كل ما يعنينى من تلك المقالة هو أن أذود عن سنيكا تلك التهمة التى تجعله مسئولا عما فى المسرحيات الإليزابيثية واليعقوبية من فظائع . وتضم مقالة (سنيكا فى توجماته الإليزابيثية) ، مثل سائر المقالات ، قدرا طيبا من المقتطفات - وربما كان ذلك سببا آخر من الأسباب التى تجعل من الأيسر على المرء أن يكتب عن كتاب المسرح الأقل مرتبة من أن يكتب عن شكسبير . فالمقالة التى تكتب عن مثل هؤلاء الكتاب يمكن أن تكون جديرة بالقراءة من أجل ما بها من مقتطفات فقط . أما المقتطفات التى تؤخذ عن شكسبير فهى معروفة جيدا : وليس يكفى أن يحسن الناقد اختيارها ، وإنما ينبغى أن يقول عنها شيئا يستحق أن يقال .

وإنى لأوجه نظر دارسى المسرح الإليزابيثى إلى أنى أدرجت تاريخ كل مقالة من هذه المقالات فى قائمة محتويات الكتاب . فهذا تقليد أحب أن أراعيه فى طباعة أى مجموعة من مقالاتى ، ولكنه يكتسب أهمية خاصة حين تكون أحكام الناقد متوقفة على نتائج الدرس الأدبى فى أيامه . وقد يرفض الدرس الأدبى فى المستقبل بعض الافتراضات التى كنت أتقبلها . ونجد من الناحية الأخرى أنى أتوقع لنقدى أن تهبط منزلته إذا كنت قد أهملت أى عمل من أعمال الدرس الأدبى كان يجمل بى أن أطلع عليه وأنا أكتب عن هؤلاء الكتاب المسرحيين .

وأظن ، على وجه العموم ، أن هذه الدراسات تمثل مدخلا يعين الدارسين على دراسة المسرحية الشعرية فى عصر الملكة إليزابيث الأولى والملك جيمز الأول ويعينهم على تبين الفوارق البالغة التشويق التى تفرق بين مزاج وتكنيك كل كاتب من كتاب مسرح ذلك العصر. وثمة نقصان واضحان فى الكتاب . فأنا لا آسف كثيرا على أنى لم أكتب مقالة عن أعمال چون ويستر : لأن قدرا عظيما قد كتب عن هذا الموضوع ، ولأن اثنتين من مسرحياته معروفتان جيدا وتمثلان بين الحين والحين ، ولأنى كنت أشير إليه دائما أثناء حديثى عن سائر زملائه من الكتاب المسرحيين . ولكنى آسف كثيرا لأنى - أثناء تلك الفترة التى كتبت فيها هذه المقالات - لم تتح لى فرصة الكتابةعن إنتاج ذلك الشاعر والكاتب المسرحى العظيم جورج تشاپمان . لقد فاتت

الفرصة الآن ، وإن محاولة ملء تلك الثغرة بعد إهمال دام أعواما طويلة لهى خليقة بأن تكون عقيمة عقيم محاولة إزالة العيوب (التى أدركها) فى قصائدى الأولى . وإنى لأرى أن أبرز تقدير لتشاپمان فى زمانى (وأدع أعمال الدرس الأدبى جانبا) إنما يوجد فى كتاب (الأسد والثعلب) لمؤلفه وندام لويس .

إنى لأدين بالشكر إلى تشارلز ويلى الذى جعل من مقالتى (سنيكا فى ترجماته الإليزابيثية) مقدمة لتلك الترجمات فى سلسلته المسماة «سلاسل الترجمات التيودورية» وأدين بالشكر إلى السير بروس لتلتون رتشموند أكثر من أى شخص آخر إذ كان هو الذى أوصى بنشر سبع من هذه المقالات التسع فى «ملحق التايمز الأدبى» .

يونيو ١٩٦٢

مختارات من كتاب

«المعرفة والخبرة فى فلسفة ف. هـ. برادلى»

(١٩٦٤)

إلى زوجتى
التى حثتنى على نشر هذه المقالة

تصدير

كنت في الفترة من أكتوبر سنة ١٩١١ إلى يونيو ١٩١٤ طالباً في « مدرسة هارڤارد للخريجين » كمرشح لدرجة الدكتوراه في الفلسفة . وكان الحصول على هذه الدرجة يتم على ثلاث مراحل : ففي نهاية العام الثاني كانت تجرى اختبارات تمهيدية يختبر فيها الطالب في جميع فروع الفلسفة التي درسها ، كما تختبر مقدرته على ترجمة الأعمال الفلسفية الفرنسية والألمانية إلى الانجليزية . ويلي ذلك تقديم رسالة في موضوع يوافق عليه رؤساء القسم . وأخيراً كان ثمة اختبار شفوي يدافع فيه الطالب عن دعواه في رسالته ثم يختبر لمعرفة مدى تمكنه من المنطق وعلم النفس وتاريخ الفلسفة .

إن الرسالة التي تنشر هنا لأول مرة قد أعدت أثناء تلك السنوات ، وأثناء سنة قضيتها في كلية ميرتون - بفضل جائزة زمالة شلدون للسفر التي قدمتها لي جامعة هارڤارد - وكنت فيها تلميذا لهارولد جواكيم ، حواري برادلي الذي كان أوثق الحواريين صلة بالأستاذ . وإني لأدين إلى هارولد جواكيم بالكثير : بنظام دراسة وثيقة للنص اليوناني لكتاب « التحليلات الثانية » ومن خلال نقده أدين له بنسق مقالاتي (التي كنت أقدمها إليه) أسبوعياً ، وبفهم ما كنت أريد أن أقوله ، والطريقة التي أقوله بها . وعند مغادرتي أوكسفورد في ١٩١٥ ، قررت أن أبقى في انجلترا ، وكان على أن أبحث عن مصدر لمعاشي . ومن خريف ١٩١٥ إلى نهاية ١٩١٦ كنت أكسب عيشي بالاشتغال بالتدريس . ولكني ، على أية حال ، لم أهجر فوراً نيتي استيفاء شروط الحصول على درجة الدكتوراه . ومكنتني هارفارد من أن أقضي عاماً في أوكسفورد ، وإني لأدين بهذه العودة ، على الأقل ، إلى هارڤارد . وهكذا فقد أتممت ، بين مشاغل أخرى ، المسودة الأولى من رسالتي ، وبعثت بها عبر الأطلنطي ليحكم عليها قسم الفلسفة في جامعة هارڤارد . وفي أبريل ١٩١٦ ، حين تم هذا العمل ، كنت مدرساً للصغار في مدرسة هايجيت للصغار .

حسبي هذا عن أصول هذه الدراسة لنظرية المعرفة في فلسفة فرانسيس هربرت برادلي . فإني لم أعد إلى هارڤارد لاستيفاء متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه ولم أر تلك الجامعة مرة أخرى إلا بعد سبعة عشر عاماً من مغادرتي لها . كذلك لم أوال التفكير في هذه الرسالة بعد أن علمت أنها قد ووفق عليها رسميا . ومنذ بضع سنوات خلت وجه الأستاذ هيوكينر من جامعة كاليفورنيا الانتباه إليها في كتابه

«الشاعر الخفى » وذلك فى فصل عقده عن دينى لبرادلى . ومهما يكن من أمر ، فإن أول ما أثار حب استطلاعى إنما كان زيارة من الأستاذة آن بولجان بجامعة ألاسكا ، وكانت قد قرأت مخطوط الرسالة فى محفوظات جامعة هارڤارد ، وحصلت ، بإذن منى ، على نسخة فوتوستاتية منها . وكذلك رأت هناك نسخة مكتوبة بالكربون من خطاب بعث إلىّ به الأستاذ ج . هـ . وودز ، وكتبه بعد تقديم رسالتى بفترة قصيرة ، ذاكرا فيه أن جوزيا رويس ، عميد doyen الفلاسفة الأمريكيين ، تحدث عنها « على أنها من عمل خبير » . وقد زودنى مستر وليم چاكسون ، أمين مكتبة هوتون بجامعة هارفارد ، بنسخة فوتستاتية من نص الأطروحة (حيث أن المخطوط الأصلى المكتوب على الآلة الكاتبة إنما هو ، بطبيعة الحال ، ملك الجامعة) .

إنى لمدين ديناً عميقاً للأستاذة بولجان التى قامت بدراسة وثيقة لهذه المقالة . فقد قرأت النص الحالى وأجرت فيه تصويبات واقتراحات مهمة وحررت نصه ، على أشد الأنحاء عناية . وقد حاولنا ، على أية حال ، أن نقتصر على إزالة الأغلاط والعيوب التى يلوح أنها كانت راجعة إلى الإهمال أو السرعة . وكذلك قامت بمراجعة مراجعى (على قدر ما يتسنى ذلك الآن) وأعدت بيبليوجرافيا مختارة (للكتاب) وكشافاً وملاحظات قيمة .

وإنى لأود أيضا أن أشكر المستر بيتر هيث بجامعة سانت أندروز على ترجمته القطع التى أوردتها من مؤلفين ألمان .

والآن ، بعد انقضاء ست وأربعين سنة ، على فترة تفلسفى الأكاديمى ، أجد نفسى عاجزاً عن أن أفكر بمصطلحات هذه المقالة . ومن المحقق أنى لا أدعى أنى أفهمها . وهى ، باعتبارها تفلسفاً ، قد تلوح لأغلب الفلاسفة المحدثين أثراً عفى عليه الزمان على نحو غير مألوف فأنا لا أقدم هذا الكتاب إلا باعتباره من الغرائب ذات التشويق السيرى ، وإنه ليبين – كما لاحظت زوجتى على الفور – وثاقة الصلة بين أسلوبى النثرى الخاص وأسلوب برادلى الذى احتذيته ، وضآلة التغير الذى طرأ على أسلوبى طوال هذه السنوات . وقد كانت هى التى حثتنى على نشر هذه الرسالة ، وإنى لأهديها إليها .

ومن الواضح أن ثمة صفحة ، أو نحو ذلك ، ناقصة من الفصل السادس : فالفجوة تحدث بعد الجملة الأخيرة من الفقرة التى تنتهى هنا عند أعلى صفحة ١٤٦ . على أن الشئ الخليق بأن يلوح ، لأول وهلة ، أشد خطورة هو ضياع صفحة أو عدة صفحات من خاتمة المقال . إن الصفحة الأخيرة من المخطوط المكتوب على الآلة الكاتبة

تنتهى بجملة ناقصة هى : **ذلك أنه إذا كانت كل موضوعية وكل معـرفة نسبية** ... وقد حذفت هذه الجملة الباعثة على الغيظ ، حيث أنه من المناسب أن تنتهى رسالة عن عمل فرانسيس هربرت برادلى بكلمة « المطلق » . وقد أخبرنى مستر چاكسون بأن هذه الصفحات كانت ناقصة عندما وصل المخطوط بين يديه . ولايلوح لى أن هذا بالأمر المهم ؛ فإن حجتى ، على قدر ما قد يكون لها من قيمة ، تظل قائمة [رغم ذلك] .

ولكنى ، بناء على اقتراح الأستاذة بولجان ، قد ذيلت الكتاب - على سبيل التعويض الجزئى عن ضياع الصفحة أو الصفحات الختامية - بمقالتين كتبتهما فى ١٩١٦ وظهرتا فى « ذامونيست » (الواحدى) ، وهى دورية فلسفية تنشر فى شيكاغو . وقد كان فيليب جوردان ، المراسل البريطانى لتلك الصحيفة (والذى قدمنى إليه برتراند رسل ، على ما أذكر) هو الذى تفضل فكلفنى بكتابة هاتين المقالتين . وقد ظهرتا فى عدد مخصص للاحتفال بذكرى مرور مائتى سنة على وفاة ليبنيتز .

وقد كان العنوان الأصلى لهذه الرسالة هو : « الخبرة وموضوعات المعرفة فى فلسفة ف . هـ . برادلى » مع هذا العنوان الفرعى : **وسالة مقدمة ، للوفاء جزئيا بمتطلبات المرشحين للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة فى مادة الفلسفة من جامعة هارفارد .**

محتويات الكتاب

من الفصل الأول

عن معرفتنا بالخبرة المباشرة

وعلى الرغم من أني أتحدث عن « المشاعر » باعتبارها متناقضة ومجدبة ، فلست أرى أن كل شعور كان – عند أية مرحلة – هو محتوى الوعي بأكمله . إن غالبية المشاعر لم تنجح قط في غزو أذهاننا إلى الحد الذي يملؤها ملئا كاملا ، وإن لها – من البداية إلى النهاية – لبعض الموضوعية . ولست أعني أنها تقل حدة ، بحال من الأحوال ، بسبب هذا ، أو أنها تختفي عند الانتباه إليها . فإن ألما في الأسنان ، أو عاطفة عنيفة ، لا تتناقص بالضرورة من جراء معرفتنا بأسبابها وخصائصها وأهميتها أو تفاهتها . إن القول بأن جزءاً من الذهن يعاني ، وأن جزءاً آخر يتأمل المعاناة ، ربما كان حديثا من قبيل الخيال . ولكننا نعرف أن الأشخاص ذوي الدرجة العالية من التنظيم الذين يمكنهم موضعة أهوائهم ، وأن يتأملوا – كمتفرجين سلبيين – مسراتهم وعذاباتهم ، هم أيضا الذين يعانون ويستمتعون على أشد الأنحاء حدة . وإن أغلبنا لقادر على أن يطلق اسما على بعض مشاعرنا ، وعلى أن يتبين – على نحو غامض – الحب والكراهية والحسد والاعجاب ، حين تثور في أذهاننا .

من الفصل الثاني

عن التفرقة بين « الواقعي » و « المثالي »

فعندما تقول الشاعرة :

عشت مع الظلال ، لي رفاق .

تعلن ، في أن واحد ، نقص وتفوق العالم الذي عاشت فيه ، إنه ناقص لأنه أكثر إبهاما ، وأقل فكرة من عالم الآخرين ، ومتفوق لأن الظلال تومئ إلى واقع كان خليقاً ، لو أنه تحقق ، أن يكون – من بعض النواحي – نمطاً من الواقع أعلى من العالم المألوف ، وبالمقارنة إليه ، يكون العالم المألوف أقل واقعية ، ويمكن أن يقال إن العالم المألوف يعنيه .

من الفصل الثالث

معالجة العالم النفساني للمعرفة

إن الوقائع لاتوجد فقط فى العالم ، وتوضع جنبا إلى جانب كالآجر ، وإنما نجد أن لكل واقعة - بمعنى من المعانى - مكانها المعد لها قبل وصولها ، ودون إضمار لنسق تنتمى إليه لا تكون الواقعة واقعة على الإطلاق . فالمثالية الضرورية للحقيقة تعنى وجهة نظر معينة ، وتعنى استبعاد سائر أوجه نفس نقطة الانتباه . وعلى ذلك فإن ثمة معنى يمكن أن يقال به إن أى علم - طبيعياً أو اجتماعياً - إنما هو **قبلى** a pri- ori : من حيث أنه يشبع حاجات وجهة معينة للنظر ، وجهة نظر يمكن أن يقال إنها أصل من أى من الوقائع التى ترد إلى ذلك العلم . وعلى ذلك فإن تطور العلم خليق بأن يكون عضوياً أكثر منه آليا : فهناك تلاؤم للوقائع المتنوعة مع ذلك الانتخاب والاستبعاد الغريزيين اللذان يميزان الشخصية الإنسانية فى أعلى حالاتها : وعلى ذلك يمكن القول بأن طابع العلم ، مثل شخصية الإنسان ، هو - فى أن واحد - حاضر فى لحظة التصور ، وهو - من الناحية الأخرى - يتطور فى كل لحظة إلى شئ جديد وغير متنبأ به . غير أنه سيكون له ، منذ بداياته الخام ، طابع سيظل دائماً (رغم أنه قد يكذب كل تعريفاتنا اللفظية) متسقا .

* * *

وكما رأينا فيما سبق فإنه على قدر ما تكون الفكرة واقعية لا تكون فكرة ، وعلى قدر ما لاتكون واقعية لا تكون فكرة . ويصدق هذا بنفس الدرجة على أفكار الخيال أو أفكار الذاكرة . فليس من الحق أن أفكار الشاعر العظيم تحكمية بأى معنى من المعانى : ومن المحقق أنه بالمعنى الذى يكون الخيال به ذا نزوات ، فإن أفكار المجنون أو الأحمق أكثر « خيالا » من أفكار الشاعر . وفى الأعمال التخيلية العظيمة حقيقة نشعر بأن الصلات مرتبطة بضرورة لاتقل منطقية عن أى صلات أخرى موجودة فى أى مكان آخر . فالفضول الظاهرى يرجع إلى الحقيقة الماثلة فى أن المصطلحات تستخدم بأكثر من معناها العادى أو بمعنى مختلف . فلا يتمكن من لاينفذون تمام النفاذ إلى مغزاها من أن يبصروا العلاقة بين الماصدق الجمالى والموضوعات المعبر عنها .

ولكن ليس من الحق أن خبرات المحتوى ذاتية ، ومادة لعلم النفس على نحو فريد . إنها ذاتية إن أردت ولكن العمل الخيالى لايكون ، ببساطة ، شخصياً قط . ويقدر ما نعتبره شخصيا **فقط** - أى ذا دلالة لصاحبه فحسب - فإننا لانفسره كخيال وإنما كنتاج أحوال مرضية . وعلى هذا فإننا نجد ما يغرينا بأن نفسر قصيدة لمالارميه كما نفسر الأحلام ، وكما نفسر النشاط النفسي المرضى . ولئن قيل إن هذا الفصل الجذرى ينحى جانبا كل نقد ، فقد يكون لنا أن نشير إلى أن النقد - بما فى ذلك الظروف التى أنتج العمل فى ظلها - يختلف عن علم النفس - فى أنه يحتوى - عند كل نقطة - على إشارة إلى عالم حقيقى يقارن به الآخر : وهو إجراء غير مسموح به فى علم النفس .

* * *

إن ما يوجد فى ذهن الرجل الجشع أو السخى ليس جشعاً أو سخاء وإنما هو عالم حقيقى ، معدل على نحو معين ، وهذه التعديلات تفسر أو تستبطن على أنها ذاتية ، ومشروطة بميل . غير أن تكون « ذاتيا » لايعنى أن تكون عقلياً وأن يكون الميل ميلا إنما يعنى ، فى نهاية الأمر ، أن يكون ميلا للكائن العضوى بأكمله ، بحيث لا أستطيع أن أرى فرقا بين الميل النفسى والفيزيقى . لأنه لابد للميل من أن يقوم على شئ فعلى ، ولابد لهذا من أن يكون بناء فيزيقياً .

من الفصل الرابع

نظرية عالم المعرفة فى المعرفة

وينبغى أن نؤكد على أية حال أنه لاتوجد علاقة ، بالمعنى الأمثل لهذه الكلمة ، بين الرمز وما يرمز إليه ، لأنهما أمران مستمران . إن الواقع بدون الرمز خليق بألا يعرف قط ، ونحن لا نستطيع أن نقول إنه خليق حتى بأن يوجد (أو يبقى) ولكننا نجد ، من الجهة المقابلة ، أن الرمز يزودنا ببرهان على الواقع على قدر ما هو خليق ، بدون الواقع ، ألا يكون ذلك الرمز : بمعنى أنه ستبقى هناك هوية من شأنها - بالنسبة لأغراضنا هنا - أن تكون غير ذات صلة بالموضوع . إن كلمة «علاقة» ما كانت لتكون كلمة «علاقة» بدون حقيقية « العلاقة » التى ليست فى ذاتها موضوعا لأنه ما من كلمة يمكن أن توجد دون معنى . ولئن لم تكن كلمة « علاقة » تعنى « علاقة » لكان عليها أن يكون لها معنى آخر .

من الفصل الخامس

نظرية عالم المعرفة فى المعرفة (بقية)

غير أنه في الهلوسة الشائعة (قارن وليم چيمز فى قمرته) تكون لحظة الإدراك عادة هينة الشأن جدا بالتأكيد ، فيما أعتقد ، رغم أننا - وهذه نقطة هامة - لانستطيع قط أن نقول إنها غائبة كلية . وفى حالة الطفل المرتعب لا أرانى على استعداد لأن أؤيد نظرية چيمز - لانج ، ولكنى لاأرى أى أولوية للصورة على الوجدان ، أو العكس . ثمة ، إن أردت ، ميل للوجدان إلى أن يموضع نفسه(*) . ولكن ما يتضمنه ذلك متبادل بالتأكيد ، لأن الشعور والصورة يتفاعلان على نحو متشابك والجانبان من وثاقة الاتصال إلى الحد الذى لا يمكنك معه أن تقول إن العلاقة عرضية .

من الفصل السادس

الأنا وحدية

ينبغى أن يكون واضحاً السبب الذى من أجله تتطلب النتائج التى بلغناها فحصا للأنا وحدية . ولكنى سأسردها باختصار . لقد رأينا أنه ليس هناك من موضوع غير ذلك الذى يظهر ، وظهوره كموضوع يضفى عليه - بمعنى مطلق - كل ما يمكن له ، فيما يحتمل ، أن يعنيه موضوعياً .

من الفصل السابع

خاتمة

ثمة علاقة بين الموضوع والنفس : علاقة نظرية وليست مجرد علاقة فعلية ، بمعنى أن النفس - من حيث هى اصطلاح قادر على أن يكون ذا علاقة بسائر الاصطلاحات

(*) قارن ليبس : « الشعور والإرادة والفكر » Vom Fuhlen, wollen, und Denken ص ٧٠ .

بناء . وهذه النفس التى هى مموضعة ومتصلة مستمرة ومشعور بأنها مستمرة مع النفس التي هى ذات وليست عنصراً من عناصر ما هو معروف . وكما أن الميتافيزيقيا هى التي أنتجت النفس ، فقد يكون لنا أن نقول إن مبحث المعرفة هو الذى أنتج المعرفة . ربما كان مبحث المعرفة (وإن كنت لا أقدم هذا الرأى إلا كاقتراح ، ولأزيد الشئ الذى أعنيه وضوحاً) هو الذى أمدنا بالفنون الجميلة لأن ما كان فى بداية الأمر تعبيراً وسلوكاً ربما يكون قد تطور تحت تعقيدات الوعى بالذات ، حين أصبحنا على ذكر من أنفسنا ونحن نتفاعل جمالياً مع الموضوع .

وعلى أية حال فإننا ننمى دائما ونقوم إدراكاتنا بمقارنتها بسائر الإدراكات : ونحن دائما نبحث عن الغلط ، وتبيننا وتسليمنا بالغلط يرشحاننا لأن نكون من دارسى مبحث المعرفة ، لأن معنى هذا أن لدينا نظرية تجريبية عاملة عن علاقتنا بالعالم الخارجى .

ملحـــق ١

من "تطور مونادية ليبنيتز"(*)

(١٩١٦)

إن دراسة « المونادولوجيا » يمكن أن تستوعبها ثلاث مراحل . ففى المرحلة الأولى نعزل العمل ، دون عون سوى الكلمات الفلسفية التى يستخدمها هو نفسه ، ثم نحاول نحن أن نرسم عالمه المغرق فى الخيال حولنا ، ونجده واقعياً . وربما أكملناه بالبحث في أعمال أخرى لليبنيتز تجلو النقاط غير الواضحة ، ولكننا على أية حال نأخذ « المونادولوجيا » على أنه مذهب ونختبر إمكانات إيماننا به . ما من فلسفة يمكن أن تفهم بدون هذا الجهد التمهيدى لتقبلها بشروطها الخاصة ، ولكن قيمتها الحقة لايمكن قط أن تستخلص من هذا الطريق وحده . إن الصورة المكتملة أو الملخصة لأى نسق هى نقطة الانطلاق ، وليس نهاية المطاف ، لدراسته . وينبغى علينا أن نقوم بإعادة تقرير جذرى وأن نجد فيه دوافع ومشكلات هى دوافعنا ومشكلاتنا ، تضفى عليه رفعة مكان فى تاريخ العلم عندما نسحب منه قداسة الدين . وإذ يفقد المذهب اتساق نسق مقفل ، يكسب اتساق العقل ويرتبط بشئ أكبر من ذاته . وقد قام رسل وكوتورا بهذه الإعادة لتقييم ليبنيتز . غير أنه إلى جانب الدافع الموجه ، وهو سبب الفلسفة ، ثمة طبقات أخرى تحت وفوق فى آن واحد : تحيزات ومأثورات وموحيات ودوافع تتمثل ، على نحو ناقص، فى الدافع المركزى ، وتصطلح كلها على منح النسق ماله من شكل . ولا تعدو هذه المقالة أن تكون مقدمة لفحص هذه القوى .

إن ثمة مؤثرات من الإيحاء ومؤثرات من التراث ومؤثرات شخصية وثمة – بالإضافة إلى ذلك – أكثر من اهتمام واحد واع . فمن المؤثرات فى ليبنيتز من النوع الأول (وليس فيها ما هو على درجة عالية من الأهمية) أدرج مجموعة متنوعة من المؤلفين كانت إسهاماتهم فى ليبنيتز لفظية أكثر منها عميقة . لقد كانت قراءات ليبنيتز واسعة ، تتجاوز أى نقطة للاختيار ، ويلوح أنه كان يستمد بعض التسلية من فلاسفة

(*) أعيد طبعها من مجلة ذا مونيست (الواحدى) ، ٢٦ (أكتوبر ١٩١٦) ص ٥٣٤ – ٥٥٦ وقد أضيفت الترجمات إلى هذه الطبعة .

كجيورد انو برونو وموسى بن ميمون والرشديين(*) . إن برونو نموذج كلاسيكى للتأثر بأكثر معانيه سطحية . ولسنا نعرف على وجه اليقين - ولا ذلك بالأمر المهم - فى أى فترة تعرف ليبنيتز على أعمال برونو . وثمة ما فيه الكفاية من الشواهد على احتمال أن يكون ليبنيتزقد استرعت نظره لغة برونو المليئة بالصور المجازية ، وإن يكن برونو قد ظل فى مؤخرة عقله وهو يكتب بعض قطعه الأكثر تخيلية . أما عن احتمال أن يكون برونو قد أثر فى فكر ليبنيتز ، فذاك ما لا شاهد عليه من أى نوع . إن ما تجده إنما هو تقرير يحمل أوجه شبه ظاهرية قوية بتقرير ليبنيتز . أما الحجج - على نحو ما هى عليه - والخطوات التى تفضى إلى التقرير فلا تشبهه . وحجج ليبنيتز قوية إلى الحد الذى لا تحتاج معه إلى تأييد من الحقيقة الماثلة فى أنه قد كان هناك موناديون من قبله . وعن خياله ، فقد نسلم بأنه لا يبرأ من السرقة . ولكن مصادر فكره ، لا مصادر صوره ، هى التى تعنينا هنا .

والمصادر الأخرى التى ذكرناها يمكن تنحيتها بنفس الطريقة . ربما كان من الشائق ، وإن لم يكن أمراً ذا قيمة ، أن نلاحظ أن ليبنتز قد قرأ بتذوق كتابا لموسى بن ميمون . وعلى الرغم من أنه لايقرن قط بين اسمى سبينوزا وموسى بن ميمون ، فإن الملاحظات التى ذيل بها هذا الكتاب لا تفرد بالذكر إلا نقاط شبهه بـ « الرسالة اللاهوتية - السياسية » Theologico-politicus - وهو أول عمل قرأه لسبينوزا . لقد كان مولعاً بالدراسات العبرية والعربية . ونحن نجد أن بوسيه يرسل إليه طالبا ترجمة للتلمود . وهو يعلن لبوسيه عن ترجمة للقرآن . وتبين محاولة يرجع تاريخها إلى ١٦٧٦ أنه كان يعرف ، من خلال موسى بن ميمون ، مذاهب أتباع ابن رشد ، ونحلة يهودية تدعى الموتيكالم . وفى ١٦٨٧ ، أثناء سفره إلى باڤاريا ، قام ببعض الدراسة للقبالة ، ولعله أن يكون قد لاحظ نظرية الفيض من كائن لامتناه يتكون من نقطة غير قابلة للانفصال - وإن العالم الأصغر ، فيما يقال ، لفكرة مألوفة فى الفلسفة اليهودية . وهذه الدراسات - وإن كان من الحق أنها ضحلة - تبين حب استطلاع ليبنيتز الذى لايشبع إزاء كل صنف من الشعوذة اللاهوتية . لقد كانت المونادية فيما يحتمل إشباعاً لهذا الجانب من عقل ليبنيتز ، فضلا عن كونها حصيلة فكره المنطقى والميتافيزيقى .

(*) عن برونو انظر كتاب هـ . برونهوفر : « مذهب ج . برونو عن الجزيئات الصغيرة »
G. Brunos lehre vom Kleinsten
وعن موسى بن ميمون انظر فوشيه دى كاريل : **ليبنتز ، الفلسفة اليهودية .**
Leibniz, la philosophie juive
وانظر روبين : « نظرية المعرفة عند موسى بن ميمون »
Erkenntnistheorie Maimons

أما عن المؤثرات الموحية فليس هناك سوى مؤثر واحد ، ربما كانت له أهمية من الدرجة الأولى – ونعني به تأثير أفلاطون الذى سنتحدث عنه فيما بعد . إن المؤثرات الرئيسية التى وجهت ليبنيتز تنقسم إلى ثلاثة أنواع : الموروث المدرسى الأرسطى الذى نشأ عليه ، والحافز البالغ التبكير لمدرس شخصى وجهه إلى تصور رياضى للكون ، وتمسكه لبعض الوقت بالمذهب الذرى . وكانت دوافعه الرئيسية التى تراسل هذا التصنيف إن قليلا أو كثيراً ، لاهوتية ومنطقية وطبيعية .

* * *

والشئ الغريب فى عقل ليبنيتز هو وجود تيارين متميزين فيه . فهو ، كعالم ، قد تطور تطوراً واضحاً ومتسقاً . إن كل خطواته مبررة ومتسقة من هذه الزاوية وحدها . ومذهبه الميتافيزيقى مقام بعناية على تطوره العلمي . ومن ناحية أخرى فهناك إخلاصه القوى للاهوت . إن دراسته لديكارت بمثابة علامة على طريق تطور كليهما . إن نظرية ديكارت فى المادة ، ونظرية ديكارت فى الوعى بالذات ، قد أثرتا فيه ، كلتاهما ، وهو دائما نفس العقل إذ يعمل ، واضحاً وبارداً ، عقل أحد دكاترة الكنيسة . إنه أقرب إلى العصور الوسطي وأقرب إلى اليونان . ومع ذلك فهو أقرب إلينا من رجال من نوع فيخته وهيجل .

رأينا أن ثمة اختلافا بالغ الجسامة بين النظرية الأرسطية في الجوهر ، والاسمية المشتقة منها والتى تمثل منطق ليبنيتز . من الحق أن أرسطو فى كل من كتابى « الميتافيزيقا » Metaphysica و « فى النفس » De anima يترك الإجابة مبهمة بعض الشئ . فعندما يناقش جوهر الكائنات العضوية نميل إلى الظن بأن كل فرد جوهر – وأن صورة كل بدن فرد – صورة لأرسطو وأخرى لكالياس .

وإنه لمن الصعب أن نتجنب الانتهاء إلى هذه النتيجة ، غير أننا نجد عموماً ، بالنسبة لأرسطو وأفلاطون سواء بسواء ، أن ما لم يكن يعدو أن يكون فردياً قابل للفناء وعاجز عن أن يكون موضوعاً للمعرفة غير أننا إذا قلنا مع بيرنت(*) إن : «أفلاطون وجد الحقيقة ، سواء كانت قابلة للفهم أو محسوسة ، فى اجتماع المادة والصورة ، وليس فى أى منهما منفصلة » واعتنقنا نفس الرأى فى حالة أرسطو فإننا نظل عاجزين عن أن نقول إنهما قد عثرا عليها فى كل فرد كعالم منفصل . وهذا مثال للاختلافات بين ليبنيتز واليونان . فعند ليبنيتز نجد نشأة وجهة نظر نفسية ، وتجنح

(*) « الفلسفة اليونانية » ، ص ٢٣١ – ٢٣٢ .

الأفكار إلى أن تغدو وقائع ذهنية معينة ، وصفات لجواهر معينة . ولو أن صورة أو مبدأ أرسطو كانا مختلفين في كل إنسان لكانت هذه الصورة هي نفس ليبنيتز . لدى اليوناني كان الإنساني هو الإنساني على نحو نموذجي ، ولم تكن الفروق الفردية ذات تشويق علمي . أما لدى الفيلسوف الحديث فإن الفروق الفردية ذات أهمية جارفة .

* * *

ثمة ، من الجانب الفيزيائي ، معنى تكون به المونادة خالدة حقا . فالقوة لايقضى عليها ، وستستمر في مظاهر متنوعة . ولكن القوة بهذا المعنى أمر لاشخصي تماماً . ونحن لانستطيع أن نتصور بقاءها إلا إذا ربطناها بجزئيات محددة للمادة . وتكاد الصعوبات التي يواجهها ليبنيتز أن تفضي به إلى نقطة إما أن ينكر عندها وجود المادة كلية ، أو أن يقيم ضرباً من المادة يكون شيئا حقيقياً إلى جانب المونادات .

* * *

إن نظرية ليبنيتز في النفس ، كنظرية ديكارت ، مشتقة من الفلسفة المدرسية . وهي بعيدة جداً عن نظرية أفلاطون أو أرسطو أو أفلوطين . فعند اليونان ، وحتى عند أفلوطين ، أن النفس مادة بمعنى لا يشمل الخلود الشخصي . وعند أرسطو لايوجد اتصال بين مراحل النفس وبين الحياة النباتية والحيوانية والإنسانية . وتعريف المونادات بأنها « وجهات نظر » هو - على قدر ما أستطيع أن أرى -حديث تماماً .

* * *

ثمة نقطتان أخريان في المونادية توجهان انتباهنا إلى اليونان ، وهما نظرية الأفكار الفطرية ونظرية المادة كقوة ، معبراً عنها في « السوفسطائي » . وعلى قدر ما تمضي مسألة الدين فأظن أن الإجابة واضحة بما فيه الكفاية . إن الآراء التي كان ليبنيتز يعتنقها قد حفزه إليها مقدماته هو . لا ريب في أنه قرأ أفلاطون في وقت لم تكن فيه نظريته الخاصة قد تبلورت بعد ، غير أنه لايمكن القول بأنه استعارها . وإنه لجدير بأن يكرم لأنه أعاد إلى الحياة في شكل جديد مذاهب أفلاطون وأرسطو . إن المونادة إعادة تجسد للصورة التي هي العلة الصورية عند أرسطو . ولكنها أيضا أكبر وأقل من ذلك . والاختلاف البارز هو أنه ينطلق من فحص للقوة الفيزيقية ، وأن موناداته تجنح إلى أن تغدو مراكز ذرية للقوة ، وموجودات محددة . ومن هنا جاء الميل إلى نزعة نفسية ، وإلى الاعتقاد بأن الأفكار تجد دائما مأواها في عقول معينة ، وأن لها وجوداً نفسياً كما أن لها وجوداً منطقياً . وليبنيتز من هذه الناحية قد فتح الطريق

للمثالية الحديثة . ولا حاجة بى إلى أن أبرز ضروب سبقه إلى المنطق الحديث لمدرسة مناهضة للمثالية المطلقة . فليس هناك فلسفة تحوى إمكانات أكثر تنوعا للنمو ، وليس هناك فلسفة توحد بين مؤثرات متنوعة أكثر مما نجده فى فلسفته . وكونه لم يوحد بينها دائما بنجاح – وأنه لم يوفق قط تماماً بين علم الطبيعة الحديث واللاهوت الوسيط والمادة اليونانية – أمر لاينبغى أن يلام عليه حينما نضع فى اعتبارنا ضخامة مهمته وضخامة إنجازه .

ملحـق ٢

من "مونادات ليبنيتز ومراكز برادلى المتناهية"(*)

(١٩١٦)

ليس هناك فيلسوف أشد إغراباً من ليبنيتز فى طريقة عرضه ، وقلائل هم الذين لم يفسروا تفسيراً ذكياً مثلما حدث له . وللوهلة الأولي لا يلوح أن هناك ما هو أقل إرضاء . ومع ذلك فإن ليبنيتز يظل حتى النهاية مقلقاً وخطراً . إنه لايمثل موروثا واحداً ولا حضارة واحدة ولا يرتبط باتجاه اجتماعى أو أدبى ، وفكره لايمكن تلخيصه أو إحلاله فى مكانه . إن سبينوزا يمثل اتجاها وجدانيا محددا ، ورغم قدرته على الإيحاء ، فإن من الممكن تقدير قيمته . وديكارت من الكلاسيات وقد مات . إن « كنديد » أثر كلاسى : وقد كان ڤولتير رجلاً حكيماً ولم يكن خطراً . وليس روسو بالأثر الكلاسى ، ولا هو قد كان بالرجل الحكيم . وإنما أثبت أنه مصدر أبدى للعبث والإلهام . وإذ نستعرض الآراء الغريبة ، الطفولية تقريباً فى سذاجتها naiveté عن الميلاد والموت ، عن البدن والنفس ، عن العلاقة بين النباتى والحيوانى ، عن النشاط والسلبية - إلى جانب المجهودات التى يرثى لها من أجل بلوغ الاستقامة الفكرية وعلم الأخلاق الحريص لهذا الدبلوماسى الألمانى ، فضلاً عن اليسر غير العادى الذى كان يمارس به بصيرته العلمية ، يحار المرء فى نهاية الأمر . فاستقامته تروع فى نهاية الأمر أكثر من ثورة سواه ، وتخميناته المغرقة فى الخيال أبقى من عقلانية سواه .

وفضلا عن عمل رسل وكوتورا ، لم أجد غير كاتب واحد أعاننى على محاولة تذوق فكر ليبنيتز . ففى كتاب برادلى « المظهر والواقع » لاح لى أنى أجد ملامح شبيهة ، على نحو لافت للنظر ، بملامح المونادية . وهكذا فإنى إذ أعيد قراءة ليبنيتز لا أستطيع أن أحول بين نفسى والشعور بأنه كان أول شخص عبر - ربما على نحو نصف لا شعورى - عن أحد تلك التنوعات الجذرية التى لا تفتأ تتردد ، دائما ، فى صورة الجديد . ولست

(*) أعيد طبعها من مجلة ذا مونيست (الواحدى) ٢٦ (أكتوبر ١٩١٦) ص ٥٦٦ - ٥٧٦ . وقد أضيفت الترجمات إلى هذه الطبعة .

معنيا هنا بأهدافه ، منطقية وغيرها . وإنما أنا أرغب فقط فى أن أوضح وأن أترك للنظر بعض أقيسة التماثل بينهما .

* * *

وأنا أذهب إلى أنه ليس هناك سوى خطوة واحدة من « كثرية » ليبنيتز إلى «الصفر المطلق » عند برادلى ، وأن مطلق برادلى ينحل ، بلمسة واحدة ، إلى مكوناته .

* * *

إن الموضوع فى نظر برادلى كما أفهمه ، إنما هو نية مشتركة بين أنفس عدة اقتطعت (مثلما اقتطعت تلك الأنفس ذاتها ، بمعنى من المعانى) من الخبرة الفورية . فتكوين العالم المشترك لايمكن أن يوصف إلا من طريق تلفيقات معترف بها حيث أننا ، فى نهاية المطاف ، لانتساءل عن منشأه فى الزمن . ونجد – من ناحية – أن خبراتنا متشابهة لأنها خبرات بنفس الموضوعات ، بينما نجد – من ناحية أخرى – أن الموضوعات ليست إلا « أبنية ذهنية » مستخلصة من خبرات متعددة ومستقلة تمام الاستقلال . ومعنى هذا أن خبرتى ، من ناحية ، عامة أساساً من حيث المبدأ ، أما انفعالاتى فربما كان الآخرون أقدر منى على تفهمها مثلما يكون طبيب عيونى أعرف منى بعينى . ومن ناحية أخرى فإن كل شئ ، والعالم كله ، إنما هو خاص بى . إن الداخلى والخارجى ليسا صفتين تنطبقان على مضامين مختلفة تقع فى نفس العالم وإنما هما زاويتان مختلفتان من زوايا النظر . وأنتقل الآن إلى اعتبار آخر . فهل ترى المركز المتناهى أو النفسى نظيراً للمونادة ؟ إنه لمن العسير جدا أن نستبقى معانى «النفس» و« المركز المتناهى » و« الذات » متميزة تماماً . فهى كلها ، إن قليلا أو كثيراً ، مشروطة ونسبية . إن النفس بناء مثالى وعملى إلى حد كبير وملك لصاحبه مثلما هو ملك للآخرين . إن نفسى « تظل متوحدة ، على نحو وثيق ، مع ذلك المركز المتناهى الذى يتبدى فيه عالمى . أما الأنفس الأخرى ، على العكس من ذلك ، فهى بالنسبة لى موضوعات مثالية ...»(*) النفس بناء فى المكان والزمان . إنها موضوع بين موضوعات أخرى ونفس بين أنفس أخرى وهى لايمكن أن توجد إلا فى عالم مشترك .

وعلى هذا النحو يرمى ليبنيتز بنفسه فى شبكة من الصعوبات . فمفهومات المركز والنفس والذات والشخصية ينبغى أن تبقى متميزة ، ووجهة النظر التى ترى أن كل نفس عالم فى حد ذاته لاينبغى الخلط بينها وبين وجهة النظر التى ترى أن كل نفس لا

(*) « الصدق والواقع » ، ص ٤١٨ .

تعدو أن تكون دالة لكائن عضوى فيزيقى ، ووحدة - ربما كانت لا تعدو أن تكون جزئية - قادرة على التغير والنمو - ذات تاريخ وتركيب وبداية ، وفى الظاهر نهاية . ومع ذلك فإن هاتين النفسين شئ واحد . ولئن لم يكن هناك من سبيل للتوفيق بين وجهتى النظر هاتين . فإننا نجد من الناحية الأخرى أنه ما كانت إحداهما لتوجد بدون الأخرى ، وإنهما لينصهران فى عملية لا سبيل لنا إلى الإمساك بها . ولئن أصررنا على أن نفكر فى النفس باعتبارها شيئا معزولا كلية ومجرد مادة ذات حالات ، فإنه لا يكون ثمة أمل فى أن نحاول الوصول إلى تصور للأنفس الأخرى . لأنه إذا كان ثمة أنفس أخرى فينبغى علينا أن ننظر إلى أنفسنا على أنها أوثق ارتباطاً ببدنها منها ببقية بيئتها ، فنحن نفصل ونرفع إلى مرتبة المثال بعض حالاتها ، وعلى هذا ننتقل إلى وجهة النظر التى ترى أن النفس هى تحقق بدنها . وهذه النقلة من إحدى وجهتى النظر إلى الأخرى هى التى يعرفها قراء مستر برادلى باسم التعالى . فالفشل فى معالجة التعالى على النحو الكفء ، أو الفشل حتى فى تبين الطبيعة الحقة للمشكلة ، هما ما يجعلان ليبنيتز يلوح على مثل هذا القدر من الإغراق فى الخيال ، ويجبره أحيانا على القيام بمثل هذه النقلات الخرقاء .

وهكذا نجد أن ليبنيتز ، إذ يجعل من النفس صورة البدن ، يضطر إلى أن يلجأ إلى نظرية المونادة المهيمنة . والآن فإنى أحتج بأنه إذا كان المرء يعترف بوجهتين للنظر ، لا سبيل للتوفيق بينهما ، ومع ذلك تندمج إحداهما فى الأخرى ، فإن هذه النظرية تغدو من فضول القول تماماً . إنها فى الواقع محاولة للحفاظ على واقعية العالم الخارجى فى نفس الوقت الذى تنكرها فيه .

* * *

إن مونادية مستر برادلى تمثل ، من بعض النواحى ، تقدماً كبيراً على مونادية ليبنيتز . فامتيازها الفنى لا تشوبه شائبة . ولا نزاع على أنها تقدم وضوحاً ، على حين نجد عند ليبنيتز خلطاً . ولست على يقين من أن الورطة النهائية قد ووجهت على أى نحو أشد صراحة ، أو أن التدخل الإلهى يلعب أى دور أصغر . إن مستر برادلى فيلسوف أبرع من ليبنيتز كثيراً ، وأشد صقلاً بكثير . إن له رشاقة مكتئبة وتمكنا متعباً ، من أحدث طراز . وقد شرح طرازاً من الفلسفة على نحو كامل الاقتدار إلى الحد الذى لا يحتمل معه أن يظل هذا الطراز باقياً بعده . أما ليبنيتز فيقدم إمكانات . إن له دوام فلاسفة ما قبل سقراط ، دوام كل الأشياء الناقصة .

مختارات من كتاب

«نقد الناقد وكتابات أخرى»

(١٩٦٥)

ملحوظة

حال المرض بين زوجى وبين تنقيح « نقد الناقد » و « أهداف التربية والتعليم » المنشورتين هنا تماماً كما تركتهما . ولومد فى أجله ، لأدمج مزيداً من التأملات فى الأولى ، وكتب مراجعة مشابهة لكتاباته فى علم الاجتماع . وبعد أن ألقى محاضرات التربية والتعليم فى شيكاغو وضعها جانباً بنية أن يوسعها على شكل كتاب ، عندما تسنح الفرصة ، ولكنها لم تسنح قط .

واستجابة لعدة رجاءات ، كان قد وعد بأن يدمج فى هذه المجموعة مقالتى « إزرا پاوند : عروضه وشعره » و « تأملات فى الشعر الحر Vers Libre » .

ف . إ

فهرس

من « نقد الناقد »(*)

(١٩٦١)

إن السؤال عن فائدة أو فوائد النقد الأدبى إنما هو سؤال يستحق أن يطرح حتى لو لم نجد له إجابة مرضية . إن النقد قد يكون كما قال ف . هـ . برادلى عن الميتافيزيقا « العثور على علل رديئة لما نؤمن به على أساس من الغريزة غير أن العثور على هذه العلل ليس أقل من ذلك غريزية » . غير أنى لما كنت أنوى أن أتحدث عن نقدى الخاص فإن اختيارى للموضوع بحاجة إلى أن يدافع عنه أكثر من ذلك . وعندما ألقى ببصرى إلى نقدى الأدبى الخاص فى الأربعين عاماً الأخيرة آمل أن أتمكن من استخلاص بعض النتائج وبعض التعميمات المقنعة ذات الصحة الأوسع نطاقاً أو(وهو الأهم) أن أدفع أذهانا أخرى إلى القيام بهذه العملية . وكذلك آمل أن أدفع سائر النقاد إلى تقديم اعترافات مشابهة . وعذرى هو أنه ما من ناقد آخر حى أو ميت أعرف عن عمله قدر ما أعرف عن عملى الخاص . فأنا أعرف عن تكوين مقالاتى ومراجعاتى أكثر مما أعرف عن تكوين مقالات ومراجعات أى ناقد آخر . إنى أعرف ترتيبها التاريخى والظروف التى كتبت فيها كل مقالة ودافعى إلى كتابتها وكل تلك التغييرات فى الاتجاه والذوق والاهتمامات والمعتقدات التى تجلبها السنون معها . أما أعمال أولئك الأساتذة للنقد الانجليزى الذين أنظر إليهم بغاية التوقير ، فليس لدى مثل هذه المعلومات الكاملة عنها - وأنا أفكر على وجه الخصوص فى صامويل چونسون وكولردج ولا أهمل دريدن أو أرنولد . غير أنه يجمل بى ، عند هذه النقطة ، أن أفرق بين الأنماط المختلفة من نقاد الأدب - لكى أذكركم بأن التعميمات المستقاة من دراسة عمل ناقد من النقاد ينتمى إلى أحد هذه الأنماط قد لاتنطبق على سائر الأنماط .

ففى المحل الأول ، ومن بين أنماط النقاد المختلفين عن نمطى ، يجمل بى أن أذكر الناقد المحترف - أى الكاتب الذى يكون نقده الأدبى مؤهله الرئيس - وربما الوحيد - للشهرة . ومن الممكن أيضا أن نطلق على هذا الناقد اسم المراجع - الأسمى، لأنه كثيراً ما يكون الناقد الرسمى لمجلة أو جريدة وتكون مناسبة كل مقالة من مقالاته هى نشر كتاب جديد . ونموذج هذا النوع من النقد ، هو ، بطبيعة الحال ، الناقد الفرنسى

(*) من محاضرة الدعوة السادسة وقد ألقيت بجامعة ليدز فى يوليو ١٩٦١ .

ســانت – بوف الذى ألف كــتــابين مــهــمين هـمــا : « **بور – رويال** » Port Royal و**«شاتوبريان وأصدقاؤه»** Chsateaubriand et ses amis ، ولكن بنية عمله تتكون من سفر أثر سفر من مجموعة مقالاته التى سبق لها الظهور فى مسلسلات **-feuille ton** الجريدة . وقد يكون الناقد المحترف – كما كان سانت بوف – يقينا – كاتبا خلاقاً **فاشلاً** ، ومن المحقق أنه من المهم فى حالة سانت – بوف أن ننظر إلى قصائده ، إذا تيسر للمرء الحصول عليها ، على أنها عون على فهم السبب فى أن ما كتبه عن مؤلفى الماضى أفضل مما كتبه عن معاصريه . ولكن الناقد المحترف ليس ، على أية حال ، بالضرورة ، شاعراً أو كاتباً مسرحياً أو روائيــاً فاشلاً : فعلى قدر علمى ، أجد أن صديقى القديم فى أمريكا ، بول إلرمور ، الذى تحمل مقالاته المسماة **مقالات شلبورن** شيئا من المظهر المهيب لـ « **أحاديث الاثنين** » **Causeries du Lundi** لم يحاول أى كتابة خلاقة . وثمة صديق آخر قديم من أصدقائى ، كان ناقداً محترفاً لكل من الكتب والمسرح ، هو دزموند مكارثى الذى قصر نشاطه الأدبى على مقالاته أو مراجعاته الأسبوعية واستخدم وقت فراغه فى المحادثات المبهجة بدلاً من أن يكرسه للكتب التى لم يكتبها قط . ثم هناك إدموند جوس – وهو بدوره يمثل حالة مختلفة . فليس نشاطه النقدى وإنما كتابه الواحد فى الترجمة الذاتية وقد دخل الآن فى التراث : كتب « **والد وولد** » – هو الذى سيجعل اسمه باقيا على الزمان .

وثانيا ، أذكر الناقد فى تلذذ . وليس هذا الناقد بالذى يدعى إلى مقعد الحكم ، وإنما الأحرى أنه مدافع عن المؤلفين الذين يشرح عملهم ، المؤلفين الذين يكونون أحيانا منسيين أو محتقرين بلا مبرر . إنه يوجه انتباهنا إلى مثل هؤلاء الكتاب ، ويساعدنا على أن نرى مزاياهم التى فاتتنا ، وعلى أن نجد السحر حيث لم نتوقع أن نجد غير الملل . من هذا النوع كان جورج سينتسبرى ، وهو رجل لوذعى لطيف ، ذو شهية لاتشبع لأدب الدرجة الثانية ، وزكانة فى اكتشاف الامتياز الذى كثيراً ما يوجد فى أدب الدرجة الثانية . فمن غير سينتسبرى كان يستطيع ، عند تأليفه كتاباً عن الرواية الفرنسية ، أن يخصص لبول دى كوك من الصفحات عدداً أكبر بكثير من ذلك الذى خصصه لفلوبير ؟ وقد كان هناك أيضاً صديقى القديم تشارلز ويلى : اقرأ ، مثلا ، ما كتبه عن سير توماس إركهارت أو عن بترونيوس . وقد كان هناك أيضا كويلر – كاوتش الذى لابد أنه علم الكثيرين ، ممن كانوا يحضرون محاضراته فى كامبردج ، كيف يجدون منابع جديدة للبهجة فى الأدب الانجليزى .

وثالثا ، فهناك الناقد الأكاديمى والناقد النظرى . وأنا أذكر هذين الاثنين معا لأنه من الممكن لهما أن يتداخلا ، غير أن هذه الفئة ربما كانت أشمل مما ينبغى . فهى

تمتد من الناقد الدارس ، على نحو خالص ، مثل و . ب . كر ، الذى يمكنه أن يجلو كاتباً ينتمى إلى أحد العصور أو إحدى اللغات بمقارنة غير متوقعة مع كاتب من عصر آخر أو لغة أخرى ، إلى الناقد الفلسفى ، مثل أ . أ . رتشاردز ، وحواريه الناقد الفلسفى وليم إمپسون . إن مستر ريتشاردز ومستر إمپسون شعراء أيضا ، ولكنى لا أنظر إلى إنتاجهما [النقدى] على أنه نتاج ثانوى لشعرهما . ثم أين ينبغى أن نضع سائر معاصريهما ، مثل ل . ت . نايتس أو ويلسون نايت ، إلا كرجال جمعوا بين التدريس والعمل النقدى الأصيل ؟ وأين نضع ناقداً آخر مهماً ، هو الدكتور ف . ر . ليفيز ، الذى يمكن أن يسمى « الناقد أخلاقياً » ؟ إن الناقد الذى يشغل منصباً أكاديمياً يحتمل أن يكون قد قام بدراسة خاصة لعصر من العصور ، أو مؤلف من المؤلفين ، غير أن تسميته ناقداً متخصصاً خليقة بأن تلوح ضربا من الحجر على حقه فى أن يدرس أى أدب شاء .

وأخيراً نصل إلى الناقد الذى يمكن أن نقول عن نقده إنه نتاج ثانوى لنشاطه الخلاق ، أو ، على وجه الخصوص ، الناقد الذى هو شاعر أيضا . أو هل نقول : الشاعر الذى كتب بعض النقد الأدبى ؟ إن شرط الدخول فى هذه الفئة هو أن يكون المرشح لها قد عُرف أساساً بشعره ، على أن يكون نقده متميزاً لأجل ذاته لالمجرد أى ضوء قد يلقيه على شعر صاحبه . وهنا أضع صاموبل چونسون وكولردچ ، ودريدن وراسين فى مقدماتهما ، وماثيو أرنولد مع بعض التحفظات . وعلى هذه الصحبة لابد لى من أن أتقحم ، على استحياء ، وآمل ألا تكونوا بعد بحاجة إلى ما يؤكد لكم أن الكسل لم يكن هو الذى دفعنى إلى أن أتحول إلى كتاباتى الخاصة لأستمد منها مادتى . ومن المحقق أن دافعى إلى ذلك لم يكن هو الغرور : ذلك أنى عندما وجهت نفسى لأول مرة إلى القراءة المطلوبة لإعداد هذا الحديث ، وقد مضت فترة طويلة على قراءتى لكثير من مقالاتى ، كنت أتناولها بشعور من التوجس أكثر مما يحدونى إلى ذلك توقعات آملة .

ويسعدنى أن أقول إنى لم أجد الكثير مما يبعث على الخجل إلى الحد الذى كنت أخشاه . من المؤكد أن هناك تقريرات لم أعد أوافق عليها ، وآراء صرت أعتنقها على نحو أقل صلابة مما كان الشأن عندما عبرت عنها لأول مرة ، أو لم أعد أعتنقها إلا بتحفظات مهمة . وثمة تقريرات لم أعد أفهم معناها . وربما تكون هناك ميادين ازدادت فيها معرفتى ، وميادين تبخرت فيها معرفتى . فعند إعادتى قراءة مقالتى عن پسكال ، على سبيل المثال ، دهشت من اتساع مدى المعلومات التى يلوح أنى كنت أمتلكها عندما كتبتها . وثمة بعض موضوعات فقدت ، ببساطة ، اهتمامى بها ، بحيث أننى لو سئلت عما إذا كنت أعتنق نفس الآراء فيها لما وسعنى إلا أن أقول : «لا أدرى» ،

أو «لست أكترث» . وهناك أغلاط في الحكم ، وما آسف له أكثر : أغلاط في النغمة : فهناك نغمة عارضة من الصلف ، والاندفاع ، والثقة المغرورة بالنفس ، أو الوقاحة والتباهي المغرور للرجل الهادئ الأخلاق ، المتحصن في أمان وراء آلته الكاتبة . ومع ذلك فإنه لابد لي من أن أعترف بصلتي بالرجل الذي أدلى بهذه التقريرات . وعلى الرغم من كل هذه الاستثناءات فإني مازلت أطابق بين نفسي وكاتبها .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فإني حتى عندما أقول ذلك أفكر في تحفظ . إنه لما يغيظني دائما أن أجد كلماتي - التي ربما تكون قد كتبت منذ ثلاثين أو أربعين عاماً مضت - تورد وكأني تفوهت بها بالأمس . وثمة عارض بالغ الذكاء لأعمالي - كان ينظر إليها ، بالإضافة إلي ذلك ، بعين بالغة التحبيذ - قد ناقش كتاباتي النقدية ، منذ بضع سنوات خلت ، كما لو كنت في مطلع حياتي كناقد أدبي قد خططت تصميماً لتركيب نقدي جسيم ، وأنفقت بقية حياتي في ملء التفاصيل . وعندما أنشر مجموعة من المقالات أو كلما سمحت بأن يعاد نشر إحدى مقالاتي في مكان آخر فإني أحرص على أن أشير إلى التاريخ الأخير لنشرها - كتذكرة للقارئ بالمسافة الزمنية التي تفصل بين صاحبها عندما كتبها وصاحبها كما هو اليوم . ولكن قلما يوجد الكاتب الذي يقول إذ يورد أقوالي : « هذا هو ما كان مستر إليوت يظنه (أو يشعر به) في ١٩٢٣ » (أو أي تاريخ آخر) . إن كل كاتب متعود على أن يرى كلماته تورد خارجة عن سياقها بطريقة تضفي عليها تأويلا لم يكن ينتويه من جانب المجادلين الذين يعوزهم الضمير . بيد أن إيراد أقوال عدة سنوات خلت وكأنها قد قيلت بالأمس مازال أكثر تواتراً ، لأنه في أغلب الأحيان خالٍ من الخبث . وسأضرب مثلا على تقرير ظل يطارد صاحبه ، بعد أن كف في رأيه - منذ زمن طويل - عن أن يكون تقريراً وصفياً لمعتقداته . إنه جملة من تصدير مجموعة صغيرة من المقالات ، عنوانها **إلى لانسلوت أندروز** ، ومؤداها أني كلاسيكي في الأدب ، ملكي في السياسة ، أنجلو كاثوليكي في الدين . وقد كان يخلق بي أن أبصر سلفا أن مثل هذه الجملة القابلة للإيراد ستظل تتابعني طوال العمر كما يخبرنا شلي أن أفكاره ظلت تتابعه :

وأفكاره ، على طول ذلك الطريق الوعر ،

قد ظلت تتابع ، ككلاب ثائرة ، أباها وفريستها .

إن الجملة موضوع الحديث قد استثارتها خبرة لي شخصية . ذلك أن أستاذي ومعلمي القديم إرفنج بابت الذي أدين له بالكثير قد توقف في لندن في طريق عودته

إلى هارفارد من باريس ، حيث كان يحاضر ، وتناول هو وزوجته طعام الغداء معي . لم أكن قد رأيت بابت منذ عدة سنوات ، وشعرت أنى ملزم أن أخبره بحقيقة لم تكن معروفة حتى ذلك الحين لدائرتى الصغيرة من القراء (لأن هذا كان على ما أظن عام ١٩٢٧) وهي أني عمدت حديثا وثبت في كنيسة انجلترا . وكنت أعرف أنه سيصدمه أن يعرف أن أي حوارى له قد غير ميادنه هكذا ، رغم أنه كان قد مر بالفعل بما لابد أنه كان صدمة أكبر : وهو ارتداد صديقه الحميم وحليفه پول إلمرمور عن المذهب الإنساني إلى المسيحية . ولكن كل ما قاله بابت كان : « أظن أنه يجمل بك أن تجهر بهذا » . ربما كانت هذه الملحوظة قد غاظتني قليلاً ، وقد ظهرت جملتى - القابلة للإيراد - في تصدير كتاب المقالات الذي كنت أعده ، ودخلت المدار ، وظلت تدور في عالمي الصغير منذ ذلك الحين . حسنا ، إن معتقداتي الدينية لم تتغير ، وإنى لأؤيد بقوة المحافظة على النظام الملكى في كل البلاد التي تحكمها ملكية ، أما عن الكلاسيكية والرومانتيكية فإنى أجد أن هذه المصطلحات لم يعد لها في نظرى ما كانت تتمتع به يوماً من أهمية . غير أنه حتى إذا كان تقريرى لمعتقداتي لايحتاج إلى أى تحفظات البتة ، بعد مرور السنين ، فإني لا أميل إلى أن أعبر عنها بنفس الطريقة بالضبط .

وعلى قدر ما يمكنني أن أحكم من الإشارات والمقتطفات وإعادة الطبع في كتب المنتخبات ، أجد أن مقالاتي الباكرة هي التي أحدثت تأثيراً أعمق . وأنا أعزو هذا إلى سببين : الأول هو دوجماطيقية الشباب . فنحن عندما نكون شباباً نرى القضايا محددة على نحو قاطع : وإذ نتقدم في السن نجنح إلى التقدم بمزيد من التحفظات ، وإلى تعديل مزاعمنا الإيجابية ، وإلى إدخال المزيد من الأقواس الاعتراضية ، نرى الاعتراضات على آرائنا الخاصة ، وننظر إلى العدو بتسامح أكبر ، بل نشعر نحوه أحيانا بالتعاطف . أما في فترة الشباب فإننا نكون على ثقة من آرائنا ، وعلى ثقة من أننا نمسك بالحقيقة كاملة ، ونتسم بالحماسة أو الغضب . وإن القراء ، حتى الناضجين منهم ، لينجذبون إلى الكاتب الذي يكون تام الثقة بنفسه . أما السبب الثاني لذيوع بعض نقدى الباكر ذيوعاً باقياً فأعصى على الإدراك ، خاصة من جانب القراء الذين ينتمون إلى جيل أصغر سنا ، إن المسألة هي أني في نقدى الباكر - سواء في تأكيداتي العامة عن الشعر أو في كتابتي عن الكتاب الذين أثروا فيّ - كنت أدافع ضمنا عن نوع الشعر الذي كنت - أنا وأصدقائي - نكتبه . وقد أضفى هذا على مقالاتي نوعاً من الفورية وحرارة دفاع المحامي ، وهو ما لا تستطيع أن تدعيه مقالاتي التالية الأكثر حياداً ، والأشد حصافة فيما آمل . لقد كنت أقوم برد فعل ، لا ضد الشعر الجورجي فقط ، وإنما ضد النقد الجورجي أيضا . وكنت أكتب في سياق نجد أن قارئ اليوم إما أن يكون قد نسيه ، أو هو لم يخبره قط .

في محاضرة لي عن كتاب چونسون « **سير الشعراء** » نشرت في إحدى مجموعات مقالاتي وأحاديثي[1] ، عبرت عن نقطة مؤداها أن المرء في تقييمه لأحكام أي ناقد من عصر مضى محتاج إلى أن يراه في سياق ذلك العصر ، وأن يحاول أن يضع نفسه في الزاوية التي ينظر منها . وهذا جهد شاق على الخيال ، بل هو بالتأكيد جهد لانستطيع أن نأمل في أن ننجح فيه إلا جزئيا . فنحن لانستطيع أن نتجاهل التأثير الذي تحدثه في تكويننا الكتابة الخلاقة والكتابة النقدية للأجيال المتخللة ، أو التعديلات الحتمية للذوق ، أو زيادة معرفتنا وفهمنا للأدب الذي يسبق العصر الذي نحاول أن نتفهمه . ومع ذلك فإن مجرد القيام بهذا الجهد التخيلي ، واستبقاء هذه الصعوبات في الذهن ، لأمران جديران بما يبذل فيهما من جهد . وفي استعراضي لنقدي الباكر استوقفتني درجة كونه مشروطا بحالة الأدب في الفترة التي كُتب فيها ، وبمرحلة النضج التي كنت قد وصلت إليها ، وبالمؤثرات التي تعرضت لها ، وبمناسبة كتابة كل مقالة . وأنا شخصياً لا أستطيع أن أستدعي إلى ذهني كل هذه الظروف أو أن أعيد بناء كل الأوضاع التي كتبت في ظلها ، وإذن فما أقل المعرفة التي يمكن لأي ناقد لعملي ، في المستقبل ، أن يمتلكها عن هذه الأمور ، أو إذا هو امتلك المعرفة بها فهل يمتلك الفهم لها ، أو إذا جمع بين المعرفة والفهم فهل تراه واجدا في مقالاتي نفس التشويق الذي كان لها في أعين من قرأوها ، بتعاطف ، لدى نشرها لأول مرة ؟ ما من نقد أدبي يمكنه أن يثير ، في جيل تال ، أكثر من حب الاستطلاع ، إلا أن يظل مفيداً في حد ذاته للأجيال القادمة ، وتكون له قيمة باطنة مستقلة عن سياقه التاريخي . غير أنه إذا كان لأي قسم منه هذه القيمة اللازمنية فسنتمكن من تقدير تلك القيمة على نحو أدق إذا نحن حاولنا أيضا أن نضع أنفسنا في مكان الكاتب وقرائه الأوائل . وإن دراسة نقد چونسون أو كولردچ على هذا النحو لخليقة بأن تكون مجزية على نحو لاريب فيه .

أستطيع أن أقسم كتاباتي النقدية تقسيماً أوليا إلى ثلاث فترات : فأولا كانت هناك فترة « **ذي إيجويست** » (محب ذاته) ، تلك المجلة المرموقة التي كانت تصدر كل أسبوعين ، وكانت تحررها وتنشرها مس هارييت ويفر . كان ريتشارد ألدنجتون نائباً لرئيس التحرير وعندما دعي لأداء الخدمة العسكرية في الحرب العالمية الأولى رشحني إزرا پاوند عند مس ويفر لأشغل مكانه . وفي « **ذي إيجويست** » (محب ذاته) ، ظهرت مقالة لي عنوانها « **التقاليد والموهبة الفردية** » مازالت تتمتع بذيوع عظيم بين

(١) « في الشعر والشعراء » ، (فيبر آند فيبر ١٩٥٧) .

المحررين الذين يعدون كتب نصوص على شكل منتخبات لطلبة الكليات الأمريكية .
وكان هناك ، حينئذ ، مؤثران ، ليسا من التباين إلى الحد الذى قد يلوحان عليه لأول وهلة : تأثير إرفنج بابيت وتأثير إزرا باوند ، وتأثير باوندفيّ ، فى ذلك الوقت ، يمكن رؤيته فى إشاراتى إلى ريمى دى جورمون وفى مقالاتى عن هنرى جيمز ، وهو كاتب كان باوند يعجب به كثيراً ولكن حماستى له قد اهتزت بعض الشئ ، وعدة إشارات إلى مثل جافين دوجلاس الذى كنت أكاد أجهل عمله . أما تأثير بابيت (وقد التحم به فيما بعد تأثيرت . إ . هيوم ومقالات شارل موراس الأقرب إلى الأدب) فيتضح فى موضوعى المتردد : موضوع الكلاسيكية فى مواجهة الرومانسية . وفى فترتى الثانية ، بعد عام ١٩١٨ ، حين توقفت « **ذى إيجويست** » (محب ذاته) عن الصدور ، كنت أكتب مقالات ومراجعات لاثنين من رؤساء التحرير كنت سعيد الحظ إذ عرفتهما حيث أنهما كانا يعطيانى دائما الكتب الصحيحة لأراجعها : ميدلتون مرى فى صحيفته التى لم تعش طويلا : « **أثينيوم** » وبروس ريتشموند فى « **ذا تايمز ليترارى سبلمنت** » «**ملحق التايمز الأدبى**» . وتظل أغلب مساهماتى مدفونة فى صحائف هاتين الجريدتين ، ولكن خيرها – وهى من بين خير مقالاتى – قد أعيد طبعها فى مجموعاتى . أما فترتى الثالثة فكانت لسبب أو لآخر فترة محاضرات وأحاديث عامة أكثر منها فترة مقالات ومراجعات . وهنا أود أن أرسم ما يلوح لى خطاً فاصلاً مهما بين مقالاتى التعميمية (مثل « **التقاليد والموهبة الفردية** ») ومقالاتى فى تذوق كتاب أفراد . ويلوح لى أن مقالات هذه الفئة الأخيرة هى التى تملك فرصة الاحتفاظ ببعض القيمة لقراء المستقبل :
وأنا أتساءل عما إذا كان هذا التأكيد لا يتضمن فى حد ذاته تعميماً قابلاً لأن ينطبق على سائر النقاد الذين من نوعى . غير أنه يجمل بى أن أقيم تفرقة هنا أيضا . فمنذ عدة سنوات أخرج ناشرى فى نيويورك مختارات ورقية الغلاف من مقالاتى عن الدراما الإليزابيثية واليعقوبية . وكنت أنا الذى توليت مهمة الاختيار ، وكتبت تصديراً يشرح اختيارى . وقد وجدت أن المقالات التى كنت ما أزال راضياً عنها هى تلك التى تتناول معاصرى شكسبير ، لاتلك التى تتناول شكسبير نفسه . فمن هؤلاء الكتاب المسرحيين الأقل مرتبة تعلمت دروسى فى تكوينى الشعرى الخاص ، وكانوا هم ، وليس شكسبير ، الذين نبهوا خيالى ودربوا حاستى الإيقاعية وغذوا وجدانى . لقد قرأتهم فى سن كانوا فيها أشد ما يكونون ملاءمة لمزاجى ومرحلة نموى ، وقد قرأتهم بشعور من البهجة الحارة وذلك قبل أن تكون لدىّ أى فكرة ، أو تتاح لى أى فرصة ، للكتابة عنهم ، بزمن طويل . ففى الفترة التى كانت فيها بواعث الرغبة فى كتابة الشعر تغدو ملحة ، كان هؤلاء هم الرجال الذين جعلت منهم معلمين لى . وكما أن الشاعر الحديث الذى

أثـر فيّ لم يكن بودلـير وإنما چول لافـورج ، فإن الشعراء الدراميين [الذين أثروا فيّ] كانوا مـارلو وويبستـر وتورنير ومـيدلتون وفـورد ، لاشكسـبير . إن شـاعراً فـي مثل عظمـة شـكسـبير الفائقة لايكاد يمكن أن يؤثر ، وإنما يمكن فقط أن يحـاكي ، ذلك أن الفرق بين التأثير والمحاكاة هو أن التـأثير يسـتطيع أن يخصب على حين أن المحاكاة - وخاصـة المحاكاة اللاشـعورية - لا تسـتطيع إلا أن تعـقم (غيـر أني عندمـا عمـدت إلى محاولة محاكاة وجيزة لدانتي كنت في الخامسة والخمسين ، وأعرف على وجه الدقة ما أنا بسبيله) . أضف إلى ذلك أن محاكاة كاتب يكتب بلغة أجنبية يمكن أن تكون مثمرة في أغلب الأحيان - لأننا لن ننجح فيها .

حسبي هذا عن مقالاتي في النقد الأدبي التي أظن أنها تتمتع بأكبر فرص الدوام ، بمعنى أنها هي التي تتمتع - فيما أعتقد - بأكبر فرص منح المتعة ، وربما أيضا زيادة فهم قراء المستقبل للكتاب المنقودين . ولكن ماذا عن تعميماتي وعباراتي التي ازدهرت مثل « تفكك الحساسيـة » و « المعادل الموضوعي » ؟ إن تفكيري ينصـرف أيضا إلى مقالة لي عن « وظيفة النقد » كتبتها لمجلة « **ذا كرايتريون** » (المعيار) . ولست على يقين ، مع هذه المسافة الزمنية ، من مدى سلامـة العبارتين اللتين أوردتهما لتوي ، فإني أجد نفسي دائماً في حيرة عما ينبغي أن أقوله حينما يكتب إليّ الدارسـون المتحمسون أو تلامـيذ المـدارس طالبـين مني تفسيراً لهما . إن اصطلاح « المعادل الموضوعي » يرد في مقالة لي عن « **هملت ومشاكله** » .

* * *

إن النقد الأدبي - كما أشرت في البداية - إنما هو نشاط غريزي للذهن المتمدين . ولكني أتنبـأ بأنه لو أوليت عبـاراتي عناية بعـد قـرن من الآن ، فلن يكون ذلك إلا في سياقها التاريخي ، ومن جانب دارسين مهتمين بعقل جيلي .

إن مـا أود أن أوحـي به ، على أية حـال ، هو أن هذه العـبـارات يمكن أن تفسـر باعتبارها رموزاً تصورية لتفضيلات وجدانية . وعلى هذا فإن تأكيدي لأهمية التقاليد جاء ، فيما أعتقد ، نتيجة لرد فعلي ضد الشعر الذي كان يكتب باللغة الانجليزية في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ونتيجة لهواي بشعر أواخر القرن السادس عشر ومطـلع القـرن السابع عشر ، الـدرامي والغنـائي على السـواء . إن «المعادل الموضوعي» في مقالتي عن هملت يمكن أن يرمـز لانحيـازي إلى مسرحيات شكسـبير الأشد نضجا - وخاصة «**تيمون**» و«**أنطوني وكليوباترا**» و «**كوريولينوس**» - ومسرحيات شكسبير الأخيرة التي كتب عنها مسـتر ويلسون نايت أشياء كاشـفـة . و « **تفكك** الحساسية » يمكن أن يمثل إخلاصي لدن والشعراء الميتافيزيقيين ورد فعلي ضد ملتون .

والحق أنه يلوح لي أن هذه المفهومات وهذه التعميمات تضرب بجذورها في حساسيتي . فهي تنبع من شعوري بالقرابة إلى أحد الشعراء ، أو إلى أحد أنواع الشعر أكثر من غيره . ولا يجمل بي أن أدعي أن ما أقوله الآن ينطبق على سائر أنماط النقاد ، أو حتى على سائر النقاد المنتمين إلى نمطي ، أي الشعراء الذين كتبوا أيضا مقالات نقدية . ولكني أميل أيضا ، في صدد أي كاتب في حقل علم الجمال ، إلى أن أتساءل : « ما الأعمال الأدبية واللوحات والنحت والمعمار والموسيقى التي يستمتع بها هذا المُنَظر حقيقة ؟ » إننا نستطيع بطبيعة الحال – وهذا خطر قد يتعرض له الناقد الفلسفي للفن – أن نعتنق نظرية ثم نقنع أنفسنا بأننا نميل إلى الأعمال الفنية التي توافق تلك النظرية . ولكني واثق من أن تنظيري الخاص كان ملازما لأذواقي ، وأنه على قدر ما كان سليماً فإنه ينبع من خبرتي المباشرة بأولئك الكتاب الذين أثروا في كتابتي تأثيراً عميقا . فأنا على ذكر ، بطبيعة الحال ، من أن عبارتي « المعادل الموضوعي » و « تفكك الحساسية » ينبغي أن يهاجما أو أن يدافع عنهما على مستواهما الخاص من التجريد ، وأني لم أزد عن أن أشير إلى ما أعتقد أنه كان منشأهما ، وأنا أيضا على ذكر من أني في تفسيري لهما ، على هذا النحو ، إنما أتقدم الآن بتعميم عن تعميماتي . غير أني على يقين من أمر واحد : إن خير ما كتبته يدور حول كتاب أثروا في شعري . وأنا أقول « كتاب » ولا أقول « شعراء » فحسب ، لأني أدرج في كلامي ف . هـ . برادلي الذي كان لأعماله – أو قد يكون لي أن أقول : الذي كان لشخصيته كما تتجلى في أعماله – تأثير عميق فيّ ، والأسقف لانسلوت أندروز الذي انتزعت من إحدى مواعظه عن ميلاد المسيح عدة أبيات لقصيدتي **«رحلة المجوس»** ، والذي قد يكون ثمة صدى ضعيف من نثره في موعظة **« جريمة قتل في الكاتدرائية »** . والحق أني أدرج أي كتاب ، سواء للشعر أو للنثر ، أثر أسلوبهم في أسلوبي تأثيراً قوياً . وإني لآمل أن تظل مقالاتي عن الكتاب الأفراد الذين أثروا في محتفظة ببعض القيمة ، حتى لجيل آت يرفض أو يسخر من نظرياتي . لقد صرفت ثلاث سنوات ، وأنا شاب ، في دراسة الفلسفة . فماذا بقي لي من هذه الدراسات ؟ إنه أسلوب ثلاثة فلاسفة : انجليزية برادلي ، ولاتينية سبينوزا ، ويونانية أفلاطون .

وإنما في صدد مقالاتي عن الشعراء الأفراد أصل إلى النظر في هذا السؤال : إلى أي مدى يستطيع الناقد أن يغير الذوق العام إزاء هذا الشاعر أو ذاك ، أو إزاء هذه الفترة من أدب الماضي أو تلك ؟ فهل كنت ، على سبيل المثال ، مسئولا ، بأي درجة ، عن إثارة الاهتمام وتنمية التذوق للكتاب المسرحيين الأوائل أو للشعراء الميتافيزيقيين ؟ إني لخليق بأن أجيب : كلا ، من حيث أنا ناقد . ينبغي علينا ، بطبيعة الحال ، أن نفرق

بين **الذوق والبدعة الجارية** . إن البدعة الجارية ، أى حب التغير لأجل ذاته ، والرغبة فى شئ جديد ، لأمر عابر جداً ، أما **الذوق** فشئ ينبع من مصدر أعمق . وفى لغة ظل يكتب فيها شعر عظيم ، لعدة أجيال ، كما هو الشأن فى لغتنا ، تتنوع تفضيلات كل جيل لكلاسيات تلك اللغة . فنحن نجد أن بعض كتاب الماضى خليقون بأن يستجيبوا لذوق الأجيال التى بقيد الحياة على نحو أوثق من غيرهم ، وقد تكون بعض فترات الماضى أوثق صلة بعصرنا من غيرها . ولدى القارئ الشاب ، أو الناقد ذوى الذوق الذى يعوزه الصقل ، قد يلوح الكتاب الذين يؤثرهم جيله أفضل من أولئك الذين كان يميل إليهم الجيل السابق . أما الناقد الأكثر وعياً فقد يتبين أنهم ببساطة أقرب إلى مزاج الجيل ، وإن لم يكونوا بالضرورة أعظم قيمة . إن من وظائف الناقد أن يساعد جمهور عصره المتعلم على أن يتبين أنه أقرب إلى أحد الشعراء ، أو أحد أنماط الشعر ، أو أحد عصور الشعر ، منه إلى غيره .

إن الناقد ، على أية حال ، لا يستطيعَ أن يخلق ذوقاً ، وقد عزى إلىّ أحيانا شرف البدء فى إذاعة صيت دن وغيره من الشعراء الميتافيزيقيين فضلا عن الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين واليعقوبيين الأقل شأنا . غير أنى لم أكتشف أيا من هؤلاء الشعراء . لقد كان كولردج وبراوننج على التوالى معجبين بدن . وأما عن الكتاب المسرحيين الباكرين فهناك لام . وتحيات سوينبرن المتحمسة لهم لاتخلو ، بحال من الأحوال ، من مزايا نقدية . وفى عصرنا لم يكن دن مفتقرا إلى من يروجون له . فقد ظهر كتاب جوس : « **الحياة والرسائل** » ، فى جزئين ، فى ١٨٩٩ . وأذكر أنه قد قدمنى إلى شعر دن ، وأنا طالب فى السنة الأولى بجامعة هارڤارد ، الأستاذ بريجز الذى كان معجباً حاراً به . ونشرت طبعة جريرسون لقصائد دن ، فى جزءين ، فى ١٩١٢ . وكان كتاب جريرسون : « **الشعراء الميتافيزيقيون** » ، وقد أرسل إلى كى أراجعه ، هو الذى أتاح لى أول فرصة للكتابة عن دن . وإخال أننى إذا كنت قد أحسنت الكتابة عن الشعراء الميتافيزيقيين فإنما ذلك لأنهم كانوا شعراء ألهمونى . ولئن أمكن القول بأنه كان لى أى تأثير من أى نوع فى زيادة الاهتمام – على نطاق واسع – بهم ، فذلك ببساطة لأنه لم يكن هناك شاعر سابق ، ممن مدحوا هؤلاء الشعراء ، قد تأثر بهم ذلك التأثر العميق الذى حدث لى . وإذ انتشر تذوق شعرى الخاص ، انتشر تذوق الشعراء الذين كنت أدين لهم أكثر ما أدين ، والذين كتبت عنهم . لقد كان شعرهم وشعرى ملائمين لذلك العصر . وأنا أحيانا ما أتساءل عما إذا لم يكن ذلك العصر يدنو من ختام .

من الحق أننى أدين – وقد أقررت دائما بذلك – بدين يساوى ذلك ضخامة لبعض الشعراء الفرنسيين فى أواخر القرن التاسع عشر ممن لم أكتب عنهم قط . لقد كتبت

عن بودلير ولكني لم أكتب شيئا عن جول لافورج الذي أدين له بأكثر مما أدين لأي شاعر واحد في أي لغة ، أو عن تريستان كوربيير ، الذي أدين له ، هو أيضا ، بشئ . وعلة ذلك ، فيما أعتقد ، هي أن أحداً لم يكلفني بالكتابة عنهم . ذلك أن هذه المقالات الباكرة قد كُتبت كلها من أجل المال الذي كنت بحاجة إليه ، وكانت مناسبتها دائما هي ظهور كتاب جديد عن أحد الكتاب ، أو طبعة جديدة لأعماله ، أو ذكراه السنوية .

إن السؤال عن مدى استطاعة الناقد التأثير في ذوق عصره إنما هو سؤال قد أجبت عنه ، متحدثا عن نفسي وحدها ، حينما قلت إني لا أعتقد أنه كان لنقدي – أو كان يمكن أن يكون له – أي تأثير منفصلا عن قصائدي . ولأتحول الآن إلى هذا السؤال : إلى أي مدى ، وعلى أي نحو ، تتغير أذواق الناقد وآراؤه أثناء حياته ؟ وإلى أي مدى تومئ مثل هذه التغيرات إلى مزيد من النضج ، ومتى تومئ إلى تدهور ، ومتى ينبغي علينا أن نعدها مجرد تغيرات – لا إلى الأحسن ولا إلى الأسوأ ؟ وعن نفسي ، مرة أخرى ، أجد أن رأيي في الشعراء الذين أثر فيّ عملهم ، أثناء سنوات تكويني ، يظل بلا تغير ، ولست أقلل من الثناء الذي أضفيته عليهم . من الحق أنهم لا يمنحونني الآن ذلك الانفعال الحاد وذلك الحس بالاتساع والتحرر اللذين ينبعان من اكتشاف هو أيضا اكتشاف للنفس : ولكن هذه الخبرة لا يمكن أن تحدث إلا مرة واحدة . ومن المحقق أن ثمة شعراء آخرين غير هؤلاء هم الذين يحتمل أن أطالعهم الآن ، ابتغاء المتعة الصرف . فأنا [الآن] أقلب صحائف مالارميه أكثر مما أقلب صحائف لافورج ، وجورج هربرت أكثر من دن ، وشكسبير أكثر من معاصريه وخلفه الأقل شأنا . ولكن هذا لايتضمن – بالضرورة – حكما بالعظمة النسبية : وإنما هو لا يعدو أن يعني أن ما يستجيب خير استجابة لحاجاتي في منتصف العمر وفي أواخره يختلف عن الغذاء الذي كنت محتاجا إليه في شبابي . وشكسبير ، على أية حال ، بالغ العظمة إلى الحد الذي لا تكاد تكفي معه حياة كاملة ، ينضج فيها المرء ويتذوقه . ثمة شاعر واحد ، على أية حال ، أثر فيّ تأثيراً عميقاً ، عندما كنت في الثانية والعشرين ، ولم أكن أملك إلا معرفة أولية جدا بلغته عندما بدأت أفك ألغاز أبياته ، شاعر يظل عزائي ومبعث دهشتي في شيخوختي ، رغم أن معرفتي بلغته مازالت أولية – فأنا لم أكن ، في يوم من الأيام ، أكثر من دارس كلاسيكي ثانوي : والشاعر الذي أتحدث عنه هو دانتي . وفي شبابي إخال أن اقتصاد دانتي المدهش ومباشرة لغته ، سهمه الذي يستقر دون خطأ في قلب الهدف ، أمداني بتقويم صحي لألوان سرف الكتاب الإليزابيثيين واليعقوبيين والكارولينيين الذين كنت أستمتع بهم هم أيضا .

وربما كان ما أريد أن أقوله الآن يصدق على كل نقد أدبي . وإني لعلى يقين من

أنه يصدق على نقدى ، وأن نقدى كان فى خير أحواله عندما كنت أكتب عن مؤلفين أعجب بهم بجماع قلبى . يلى ذلك فى الجودة مقالاتى عن الكتاب الذين أعجب بهم إعجاباً عظيماً ، ولكن مع بعض التحفظات والتى قد يختلف معها غيرى من النقاد . ولست أريد أن يطمئننى أحد على قيمة مقالاتى عن الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين الأدنى مرتبة ، ولكنى مشوق دائما إلى أن أسمع رأى سائر نقاد الشعر فيما كتبته ، مثلا ، عن تنيسون أو بيرون . أما عن نقد الكتاب الجديرين بالإهمال فإنه لايكاد أن يكون ذا أهمية باقية ، حيث أن الناس سيكفون عن الاهتمام بهؤلاء الكتاب المنقودين . إن لوم الكاتب العظيم - أو الكاتب الذى صمدت أعماله لاختبار الزمن - لمعرض لأن يتأثر باعتبارات غير الاعتبارات الأدبية . فمن الواضح أن شخصية ملتون ، فضلا عن بعض آرائه السياسية واللاهوتية ، كانت منفرة لصامويل چونسون كما أنها منفرة لى . (غير أنى عندما كتبت مقالتى الأولى عن ملتون كنت أنظر إلى شعره كشعر ومن حيث علاقته بما كنت أتصور أنه حاجات عصرى ، أما عندما كتبت مقالتى الثانية عن ملتون فإنى لم أكن أنتوى بها - كما ظن دزموند ماكارثى وآخرون - أن تكون نسخا لرأيى السابق ، وإنما تطويراً له ، بالنظر إلى الحقيقة الماثلة فى أنه لم يعد هناك أى احتمال لأن يحاكى ، ومن ثم غدا من الممكن أن يدرس على نحو نافع وهذه الإشارة إلى ملتون عرضية) . لست أسف لما كتبته عن ملتون . غير أنه عندما يكون عقل أحد الكتاب شديد التنفير لعقلى ، كما كان عقل توماس هاردى ، فإنى أتساءل عما إذا لم يكن من الأفضل ألا أكون قد كتبت عنه قط .

وربما كانت أحكامى عن الكتاب المعاصرين ، أو الذين هم كذلك تقريباً ، أقل ثقة من أحكامى على كتاب الماضى . ومع ذلك فإن تقييمى لعمل أولئك الشعراء المعاصرين لى ، ولأولئك الشعراء الأصغر منى سنا ، والذين أشعر بقرابة تربطنى بهم ، يظل كما هو دون تغيير . هناك على أية حال شخصية معاصرة سيظل رأيى فيها - على ما أخشى - متأرجحا دائما بين النفور والغيظ والملل والإعجاب . وتلك الشخصية هى د . هـ . لورنس .

ويلوح أن آرائى فى د . هـ . لورنس تشكل نسيجاً من الثناء واللعن .

* * *

فى العام الماضى ، وفى قضية « ليدى تشاترلى » عبرت عن استعدادى لأن أظهر كشاهد دفاع . وربما كان مستشارو الدفاع قد نُصحوا بألا يضعونى فى مكان الشهادة ، حيث أنه ربما كان يصعب أن أجعل آرائى واضحة للمحلفين من طريق ذلك

النوع من الاستجواب ، وربما تمكن مدع واسع الحيلة حقا من أن يوقعني في حبائله . لقد شعرت أنذاك - كما أشعر الآن - بأن مقاضاة مثل هذا الكتاب - وهو كتاب ذو نية خلقية بالغة الجدية والعلو - كان غلطة يُرثي لها ، من شأن نتائجها أن تكون بالغة السوء مهما يكن الحكم الذي يصدر ، وأن تضفي على الكتاب نوعا من الرواج قد كان خليقا بأن يلوح لمؤلفه بشعاً . غير أني أظل على نفوري من ذلك المؤلف على أساس ما يلوح لي أثرة فيه ، وعنصراً من القسوة ، ونقصاً يشترك فيه مع توماس هاردي : ألا وهو الافتقار إلى روح الفكاهة .

والسبب الخاص الذي يحدوني إلى الإشارة إلى استجابتي لعمل لورنس هو أنه من الخير لنا ، في مناقشتنا لموضوع النقد الأدبي ، أن نذكر أنفسنا بأننا لانستطيع أن ننجو من التحيز الشخصي ، وأن هناك معايير أخرى إلى جانب «المزية الأدبية» لايمكن استبعادها . وقد كان من الملحوظ ، في حالة تشاترلي ، أن بعض الشهود المدافعين دافعوا عن الكتاب على أساس نوايا مؤلفه الأخلاقية أكثر مما دافعوا عنه على أساس أهميته كعمل أدبي .

وفي أغلب ما قلته اليوم ، على أية حال ، حاولت أن أقتصر على ذلك الجزء من نثري النقدي الذي هو أقرب إلى أن يوصف بأنه « نقد أدبي » . وهل لي أن ألخص النتائج التي وصلت إليها بعد إعادتي قراءة كل كتاباتي التي يمكن أن يغطيها ذلك الوصف ؟ لقد وجدت أن خير عملي يقع في حدود أقرب إلى الضيق ، وأن خير مقالاتي ، في رأيي ، هي تلك التي تتناول كتاباً أثروا في شعري ، ومن الطبيعي أن يكون أغلب هؤلاء الكتاب شعراء . وذلك الجزء من نقدي الذي يخص كتاباً أشعر نحوهم بالعرفان وأستطيع أن أثني عليهم بجماع قلبي هو الجزء الذي أستمر في الشعور بأكبر قدر من الثقة فيه إذ تمر السنون . أما عبارات التعميم ، التي كثيراً ما أوردت ، فإني على اقتناع بأن قوتها إنما تنبع من الحقيقة الماثلة في أنها محاولات لألخص ، في شكل تصوري ، خبرتي المباشرة والحادة بالشعر الذي وجدته أقرب ما يكون إلى مزاجي .

إنه لمن الخطر ، وربما كان من قبيل الادعاء أيضا ، أن أعمم القول من واقع خبرتي الخاصة حتى عن نقاد ينتمون إلى نمطي الخاص - أي عن كتاب خلاقين في المحل الأول ، ولكنهم يتأملون مهنتهم ، وعمل غيرهم من مزاولي الفن . وإني لأسلم بأني أشد اهتماماً بما كتبه غيري من الشعراء عن الشعر مني بما قاله عنه نقاد ليسوا شعراء . وقد ذهبت أيضا إلى أنه من المتعذر أن نقيم حاجزا بين النقد الأدبي والنقد

على أسس أخرى ، وأن الأحكام الخلقية والدينية والاجتماعية لايمكن استبعادها كلية . فالظن بأنه يمكن استبعادها وأن القيمة الأدبية يمكن أن تقدر معزولة تماماً إنما هو وهم من يعتقدون أن القيمة الأدبية وحدها يمكن أن تبرر نشر كتاب قد يكون ، عدا ذلك ، جديراً بأن يدان على أسس خلقية . ولكن أقرب شئ إلى النقد الأدبى الخالص إنما هو نقد الفنانين الذين يكتبون عن فنهم الخاص ، وفى هذا الصدد أتحول إلى چونسون ووردزورث وكولردچ (أما بول ڤاليرى فيمثل حالة خاصة) . أما فى سائر أنماط النقد ، فإن المؤرخ والفيلسوف والأخلاقى وعالم الاجتماع وعالم اللغة قد يلعبون دوراً كبيراً ، غير أنه على قدر ما يكون النقد الأدبى أدبياً صرفاً ، أعتقد أن نقد الفنانين الذين يكتبون عن فنهم الخاص أشد حدة ، وأجدر بالثقة ، رغم أن مجال اختصاص الفنان قد يكون أكثر ضيقاً . وإنى لأشعر بأنى ، شخصياً ، لم أتحدث حديث الحجة (إذا لم تكن هذه العبارة نفسها توحى بالصلف) إلا عن الكتاب - شعراء وقلة قليلة من كتاب النثر - الذين أثروا فىّ ، وأنه فى صدد الشعراء الذين لم يؤثروا فى مازلت أستحق الدراسة الجادة ، وفى صدد الكتاب الذين لا أميل إليهم فإن آرائى - وهذا أقل ما يمكن أن يقال عنها - قد تكون موضوع نقاش إلى حد كبير . وإنه ليجمل بى أن أذكركم مرة أخرى ، فى ختام حديثى ، بأنى قد وجهت الاهتمام إلى نقدى الأدبى من حيث هو qua أدبى ، وأن دراسة معتقداتى الدينية أو الاجتماعية أو السياسية أو الأخلاقية ، وذلك الجزء الكبير من كتاباتى النثرية المتصل على نحو مباشر بهذه المعتقدات ، خليقة بأن تكون تدريباً آخر مختلفاً تماماً على فحص الذات . غير أنى آمل أن يكون فيما قلته ما يوحى بالأسباب فى أن الناقد عندما يتقدم فى السن فإن كتاباته النقدية قد تغدو أقل اشتعالا بالحماس ، وإن كانت تغذوها اهتمامات أوسع ، وكذلك - فيما يأمل المرء - حكمة واتضاع أكبر .

من پو إلى ڤاليرى

(محاضرة ألقيت بمكتبة الكوجرس فى واشنطون
يوم الجمعة ١٩ نوفمبر ١٩٤٨)

إن ما أحاوله هنا ليس تقديراً عادلا لإدجار آلان بو . فأنا لا أحاول أن أحدد مرتبته كشاعر ، أو أفصل أصالته الأساسية . ذلك أنه من المحقق أن بو حجر عثرة الناقد غير المتحيز . ولو أننا فحصنا عمله بالتفصيل ، للاح أننا لن نجد فيه سوى كتابة رثة وتفكير طفولى لاتعززه قراءة واسعة أو دراسة عميقة ، وتجارب عشوائية على مختلف أنواع الكتابة ، تحت ضغط الحاجة المالية أساساً ، ودون كمال فى أى من التفاصيل . غير أن هذا لن يكون عدلا ولو أننا بدلا من أن ننظر إلى عمله نظرة تحليلية ألقينا عليه نظرة من بعيد ككل لرأينا بنية ذات شكل فريد وحجم مؤثر تعود إليها العين دائما . وتأثير بو بالمثل محير . ففى فرنسا كان تأثير شعره ونظريته النقدية عظيماً . وفى انجلترا وأمريكا يلوح أنه تأثير لايذكر . إذ هل بوسعنا أن نومئ إلى أى شاعر يلوح أن أسلوبه قد تشكل من جراء دراسته لبو ؟ إن الشاعر الوحيد الذى يقفز اسمه فوراً إلى الذهن هو إدوارد لير . ومع ذلك فإنه ليس بوسع المرء أن يكون على يقين من أن كتاباته الخاصة لم تتأثر ببو . وأنا أستطيع أن أحدد على وجه التعيين شعراء معينين تأثرت بعملهم . وأستطيع أن أحدد شعراء آخرين أراني على ثقة من أنى لم أتأثر بهم . وقد يكون هناك شعراء آخرون لست على ذكر من أنى تأثرت بهم وإن كان من الممكن أن أقر بتأثيرهم حين أنبه إليه . غير أنى لن أكون قط على يقين من مدى تأثرى ببو . لقد كتب قصائد بالغة القلة ومن بين هذه القصائد القليلة لم تنل سوى ست نجاحاً كبيراً . غير أن هذه القصائد القليلة معروفة جيداً لعدد كبير من الناس ويذكرها كل إنسان جيداً ، كما هو الشأن مع أى قصائد أخرى مشهورة . وقد كان لبعض حكاياته تأثير مهم فى الكتاب وفى أنماط من الكتابة لا نتوقع أن نجد فيها مثل هذا التأثير .

وقبل أن أتناول بو كما ظهر فى أعين هؤلاء الشعراء الفرنسيين أظن أن من الخير أن أقدم انطباعى الخاص عن مكانته بين القراء والنقاد الأمريكيين والانجليز لأنى إذا كنت مخطئا فقد يكون عليكم أن تنتقدوا ما أقوله عن تأثيره فى فرنسا مستبقين أخطائى فى أذهانكم . ولا يلوح لى أن من الظلم أن نقول إن بو كان ينظر إليه على أنه

تابع أهون شأنا ، أو ثانوى ، من أتباع الحركة الرومانتيكية ، خليفة لما يدعى بالروائيين « القوطيين » فى قصصه ، وتابع لبيرون وشلى فى قصائده ، وهذا ، على أية حال ، إحلال له فى الموروث الإنجليزى ، غير أن من المحقق أنه لا ينتمى إليه . إن القراء الإنجليز أحيانا ما يفسرون ذلك العنصر فى بو ، والذى يقع خارج دائرة أى موروث إنجليزى ، بقولهم إنه عنصر أمريكى ، ولكن هذا بدوره لا يلوح لى صادقاً تماماً ، خاصة عندما نضع فى حُسْباننا سائر الكتاب الأمريكيين فى جيله ، وفى جيل سابق . إن ثمة نكهة معينة من الإقليمية فى عمله ، بمعنى لا نجد به أن ويتمان إقليمى على الإطلاق : إنها إقليمية الشخص الذى لا يجد نفسه على راحته فى المكان الذى ينتمى إليه ، ولكنه لا يستطيع أن يتجه إلى أى مكان آخر . إن بو ضرب من الأوربى المنتزع من وطنه : فهو مجتذب إلى باريس وإلى إيطاليا وإلى إسبانيا وإلى أماكن يستطيع أن يخلع عليها قتامة وجلالا رومانسيين . وعلى الرغم من أن دائرة حركته لم تكن تجاوز ريتشموند وبوسطن طولا لا شرق هذين المركزين ولا غربهما ، فإنه يلوح هائما على وجهه بلا مقر ثابت . وقلائل هم الكتاب فى مثل تبريزه الذين لم يستمدوا إلا هذا القدر الضئيل من جذورهم ، والذين كانوا منعزلين عن أى جهات محيطة بهم مثله .

وأعتقد أن نظرة القارئ الإنجليزى أو الأمريكى المثقف العادى إلى بو إنما هى شئ قريب من هذا : إن بو هو مؤلف عدد قليل – وبالغ القلة – من قصائد قصيرة سحرته لفترة من الزمن ، عندما كان صبياً ، وما زالت عالقة بذاكرته على نحو ما . ولست إخال أنه يعيد قراءة هذه القصائد إلا أن يتحول إليها بين صفحات كتاب منتخبات شعرية ، والأحرى أن يكون استمتاعه بها تذكراً لمتعة قد يمكنه ، للحظة ، استرجاعها وهى تلوح له منتمية إلى فترة خاصة كان اهتمامه فيها بالشعر قد استيقظ لتوه . إن صوراً معينة – أو الأغلب : إيقاعات معينة – تظل فى ذاكرته . وهذا القارئ يتذكر أيضا بعضا من حكاياته – وهى ليست بالغة الكثرة – ويذهب إلى أن قصته « البقة الذهبية » كانت جيدة تماماً فى وقتها ، وإن تكن القصة البوليسية قد خطت خطوات كبرى منذ ذلك الحين . ولقد يقابل بينه أحيانا وبين ويتمان حيث أنه كثيراً ما أعاد قراءة ويتمان ، وإن لم يكن أعاد قراءة بو .

أما عن نثر بو ، فمن المعروف أن حكاياته كان لها أثر عظيم فى بعض أنماط القصص الرائجة . وعلى قدر ما يتعلق الأمر بالقصة البوليسية فإن كل ما فيها تقريباً يمكن أن يرد إلى كاتبين : بو وويلكى كولنز . وهذان المؤثران أحيانا ما يلتقيان ، ولكنهما مسئولان أيضا عن نمطين مختلفين من القصص البوليسى . إن الشرطى المحترف البارع ينشأ عند كولنز ، والهاوى اللامع المتطرف ينشأ عند بو . وكونان دوايل يدين

بالكثير لبو ، وليس فقط لمسيو دوبان في قصة « جرائم شارع مورج » . وقد كان شرلوك هولمز يخدع واطسون عندما قال له إنه اشترى كمانه الستراد يفاريوس ببضع شلنات من دكان لبيع الأشياء المستعملة في توتنام كورت رود . فهو إنما عثر على ذلك الكمان في خرائب بيت أشر . وثمة تشابه وثيق بين تمرينات هولمز الموسيقية وتمرينات رودريك أشر : فهذه الارتجالات البرية وغير المنتظمة ، وإن كانت قد بعثت بواطسون إلى النوم في إحدى المرات ، لابد أنها كانت مبعث عذاب لأي أذن مدربة على الموسيقى . ويلوح لي من المحتمل أن تكون قصص المغامرة غير المحتملة ولا القابلة للتصديق عند رايدار هاجارد مستلهمة من بو - وقد كان لهاجارد نفسه محاكون كثيرون . وإخال أنه مما يعادل ذلك احتمالا أن يكون هـ . ج . ولز في قصصه الباكرة عن الاستكشاف والاختراع العلميين مدينا بالكثير لحافز بعض قصص بو - « جوردون پيم » أو « هبوط إلى الدردور » ، على سبيل المثال ، أو «حقائق قضية مسيو فالديمار» . وأترك جمع الشواهد لمن يهمهم متابعة التحقيق . غير أني أخشى أن يكون قليلون هم الذين يفتحون اليوم رواية «هي» أو «حرب العوالم» أو « آلة الزمان » : والأقل منهم هم الذين يمكنهم أن ينتشوا بأسلافها .

والذي يستوقفني في مبدأ الأمر بوصفه اختلافاً عاماً بين الطريقة التي تناول بها الشعراء الفرنسيون الذين ذكرتهم بو والطريقة التي تناوله بها نقاد أمريكيون وإنجليز مساوون لهم في النفوذ ، إنما هو موقف هؤلاء الأوائل من عمل Oeuvre بو ، من عمله كله . إن النقاد الأنجلو - ساكسونيين أميل فيما أظن إلى أن يصدروا أحكاماً منفصلة على الأجزاء المختلفة من عمل أحد الكتاب . فنحن ننظر إلى بو على أنه رجل ضرب بسهم في النظم وفي أنواع من النثر ، دون أن يستقر على الاستفادة استفادة كاملة من أي جنس أدبي genre واحد . أما هؤلاء القراء الفرنسيون فقد تأثروا بتنوع شكل تعبيره لأنهم وجدوا فيه - أو خالوا أنهم وجدوا - وحدة أساسية وعلى حين أنهم يسلمون - إن لزم الأمر - بأن قسماً كبيراً من عمله شذري أو عارض - بسبب ظروف الفقر أو الضعف أو تقلبات الحظ - فإنهم رغم ذلك ينظرون إليه على أنه كاتب جاد إلى الحد الذي ينبغي معه الإمساك بناصية عمله كله . ويمثل هذا جزئياً اختلافاً بين نوعين من العقل النقدي ، غير أنه ينبغي علينا أن ندعي - في صدد رأينا - أنه مؤيد بمعرفتنا بالعيوب ونواحي النقص الموجودة في كتابات بو الفعلية . وإنه ليجدر بنا أن نمثل لهذه الأغلاط كما تستوقف القارئ الناطق بالإنجليزية .

كان بو يملك ، إلى حد غير عادي ، حسا بالعنصر التعزيمي في الشعر وما يمكن أن يدعى - بأقرب المعاني إلى الحرفية - « سحر النظم » . إن نظمه ليس كنظم أعظم

أساتذة العروض من النوع الذى يقدم لحنية أغنى ، من خلال الدرس والتعود الطويل ، لحساسية القارئ الآخذة فى النضج إذ يعود إليها أحيانا ، طوال حياته ، وتأثيره مباشر لا يعرف النمو . ومن المحتمل أنه لا يختلف عند التلميذ الحساس منه عند الذهن الناضج والأذن المثقفة . وهو ، بهذه الفورية التى لا تتغير ، ربما كان أقرب إلى طابع النظم البالغ الجودة منه إلى طابع الشعر - ولكن هذا معناه أن نبدأ مطاردة لا نية لى على متابعتها هنا ، لأن ما يكتبه - فيما أثق - «شعر» وليس «نظما» . إن له تأثير تعزيم ، يحرك ، بحكم طابعه الخام نفسه ، المشاعر ، على مستوى عميق وبدائى تقريباً . غير أن بو فى انتقائه للكلمة ذات الصوت الصحيح لا يحرص بحال من الأحوال على أن يكون لها أيضا المعنى الصحيح . وسأقدم مقارنة واحدة بين استخدام بو وتنيسون لكلمة واحدة - وقد كان تنيسون - من بين كل الشعراء الإنجليز منذ ملتون - يتمتع فيما يحتمل بأدق ضروب التذوق لصوت المقاطع وأصعبها إرضاء . ففى قصيدة بو المسماة «يولاليم» - وهى فى نظرى ، واحدة من أنجح قصائده ، وأكثرها تمثيلا له - نجد هذين البيتين .

كان الوقت ليلا ، فى أكتوبر المستوحش

منذ أشد سنواتى أزلية

It was night, in the lonesome October

of my most immemorial year.

إن كلمة Immemorial ، طبقاً لمعجم أوكسفورد ، تعنى « ما يجاوز الذاكرة أو العقل ، قديم لا تدركه ذاكرة ولا سجل ، بالغ القدم » . ولا يلوح أن أيا من هذه المعانى ينطبق على استخدام بو للكلمة . فالسنة لم تكن وراء ما تحيط به الذاكرة - لأن المتكلم يتذكر حادثة وقعت فيها جيداً ، بل إنه فى ختام القصيدة يتذكر جنازة فى نفس المكان قبل ذلك بعام . أما بيت تنيسون ، الذى يعادل بيتى بو شهرة ، والذى نال الإعجاب عن جدارة لأن صوته يجاوب جيداً الصوت الذى يرغب الشاعر فى ابتعاثه ، فربما كان قد ورد على الذهن :

أنين الحمائم فى أشجار الدردار الأزلية

The moan of doves in immemorial elms

فهنا نجد أن كلمة immemorial ، إلى جانب قيمتها الصوتية البالغة التوفيق ، هى على وجه الدقة الكلمة التى تصف أشجاراً قديمة إلى الحد الذى لا يعرف معه أحد عمرها .

يمكن أن يقال إن الشعر بمختلف أنواعه يتراوح بين ذلك الذى يتجه فيه اهتمام القارئ فى المحل الأول إلى الصوت وذلك الذى يتجه فيه فى المحل الأول إلى المعنى . وفى النوع الأول فإن المعنى قد يدرك على نحو يكاد يكون لا شعورياً . وفى النوع الثانى - حين يبلغ التقابل بين هذين العنصرين مداه - فإن الصوت هو الشئ الذى لا نعى تأثيره فينا . غير أنه ينبغى على الصوت والمعنى أن يتعاونا فى كلا النوعين . وحتى فى أكثر القصائد اعتماداً على التعزيم بصورة خالصة فإن المعنى القاموسى للكلمات لا يمكن إغفاله دون ملامة .

إن الافتقار إلى الشعور بالمسئولية نحو معنى الكلمات ليس بالأمر النادر لدى بو . وقصيدة «الغراب» ، فيما أظن ، بعيدة عن أن تكون أفضل قصائده ، رغم أنها أشهرها ، وهو ما قد يكون راجعاً جزئياً إلى تحليل صاحبها لها فى مقالته المسماة « فلسفة الإنشاء » :

وهناك خطا غراب جليل من أيام العصور المقدسة القديمة .

وحيث إنه لا يوجد ما هو قدسى بصفة خاصة فى الغراب ، إذا لم يكن هذا الطائر المنذر بالشؤم عكس ذلك تماماً على التأكيد ، فإنه لا يمكن أن يكون هناك معنى لرد أصله إلى حقبة من القداسة ، حتى إذا افترضنا أن مثل هذه الحقبة قد وجدت . لقد سمعنا بو يصف الغراب بأنه « جليل » ولكنه سرعان ما يخبرنا بأنه «قبيح المنظر» وهى صفة يصعب التوفيق بينها - دون كبير شرح - وبين الجلال . وثمة فى القصيدة كلمات عدة يلوح أنها قد أدخلت عليها إما لملء البيت حتى يفى بالوزن المطلوب ، أو لأجل القافية . إن الشاعر يخاطب الطائر على أنه « ليس بالرعديد » ، no craven ، دون ضرورة ، إلا لحاجته الملحة إلى أن يصنع قافية مع كلمة « غراب » ra-ven وهو إذعان لضرورات القافية أرانى على ثقة من أن مالرب ما كان ليطيق صبراً عليه . ولا يوجد على الدوام حتى مثل هذا التبرير التلاميذى : فقوله إن نور المصباح كان « يحدق » فى وسائد الكتبة إنما هو نزوة خيال من شأنها - حتى إذا كان من الملائم أن يحدث بعض التحديق فى مكان ما - أن تلوح متعملة .

إن نواحى النقص فى قصيدة « الغراب » التى من هذا النوع ، ويستطيع المرء أن يورد أمثلة غير ما سبق ، قد تساعد على تفسير السبب فى أن «فلسفة الإنشاء» المقالة التى يجهر فيها بو بأنه يكشف عن منهجه فى إنشاء قصيدة « الغراب » - لم تُحمل فى انجلترا وأمريكا على محمل الجد على نحو ما حُملت فى فرنسا . وإنه لمن الصعب علينا أن نقرأ تلك المقالة دون أن نتأمل قائلين : إنه لو كان بو قد خطط قصيدته بمثل

هذا الحساب الدقيق ، أما كان يجمل به أن يوجه إليها قليلاً من العناية ، حيث إن النتيجة لا تكاد تشرف المنهج ؟ وعلى ذلك يحتمل أن ننتهي إلى أن بو ، في تحليله لقصيدته ، كان من الناحية العملية ممارساً لألعوبة أو لقطعة من خداع النفس ، وذلك في تقريره الطريقة التي كان يريد أن يظن أنه كتبها بها . ومن هنا لمْ تحمل المقالة على محمل الجد الذي تستحقه .

ومقالات بو الأخرى عن علم جمال الشعر جديرة ، هي الأخرى ، بالدراسة ، فليس هناك شاعر ، حين يكتب فن شعره art poétique يجمل به أن يأمل في أن يقوم بما هو أكثر من أن يشرح أو يفسر عقلياً أو يدافع أو يمهد الطريق لممارسته الخاصة ، أي لكتابة نوعه الخاص من الشعر . إنه قد يخال أنه يرسي قوانين لكل الشعر ، ولكن ما هو جدير بأن يقال فيما لديه يتصل على نحو مباشر بالطريقة التي يكتب بها هو نفسه أو التي يريد أن يكتب بها : رغم أنه قد يكون ، بالمثل ، صائباً للشعراء الذين يصغرونه مباشرة في السن وقد يساعدهم مساعدة بالغة . وليس لنا أن نطمئن إلى أننا نجد في كتاباته عن الشعر أصولاً صالحة لكل شعر إلا إذا راجعنا ما يقوله على نوع الشعر الذي يكتبه . إن لبو قطعة مرموقة عن استحالة كتابة قصيدة طويلة — لأن القصيدة الطويلة ، فيما يعتقد ، إنما هي – على أحسن تقدير – سلسلة من القصائد القصيرة ، مشدودة معاً . والذي يجمل بنا أن نستبقيه في أذهاننا هو أنه كان ، شخصياً ، عاجزاً عن كتابة قصيدة طويلة ، وما كان ليمكنه أن يتصور إلا قصيدة تولد تأثيراً واحداً بسيطاً ، فعنده أن القصيدة بأكملها ينبغي أن تتركز في حالة نفسية واحدة . ومع ذلك فإن القصيدة التي على بعض الطول هي وحدها التي تستطيع أن تعبر عن مجموعة متنوعة من الحالات النفسية ؛ لأن تنوع الحالات النفسية يتطلب عدداً من الخيوط أو الموضوعات المختلفة المتصلة إما في حد ذاتها أو في عقل الشاعر . وتستطيع هذه الأجزاء أن تشكل كلا هو أكبر من مجموع أجزائه : كل إلى الحد الذي نجد معه أن هذه المتعة المستمدة من قراءة أي جزء إنما تزداد من جراء إمساكنا بناصية الكل . وهذا يستتبع أيضا أنه في القصيدة الطويلة قد تُرسم بعض الأجزاء عمداً بحيث تكون أقل « شاعرية » من غيرها . إن هذه القطع قد لا تنم على لمعان حين تستخرج ، غير أنه ربما كان المراد بها أن تستخرج ، من طريق التقابل ، دلالة أجزاء أخرى ، وأن توحدها في كل أشد دلالة من أي من الأجزاء . إن القصيدة الطويلة قد تكسب من أوسع تنويعات الحدة الممكنة نطاقاً . غير أن بو كان يريد من القصيدة أن تظل على مستوى اللحظات الأولى من الحدة حتى النهاية : وإنه لمن المشكوك فيه أن يكون بمقدوره تذوق القطع الأشد فلسفية في « مطهر » Purgatorio دانتي . وقد

تبين أن ما قاله بو كان ، في الماضي ، مبعث راحة كبرى لسواه من الشعراء العاجزين عن كتابة قصيدة طويلة . وينبغي علينا أن نتبين أن مسألة إمكان كتابة قصيدة طويلة ليست ، ببساطة ، مسألة قوة وقدرة باقية للشاعر الفرد ، وإنما هي قد تكون ذات صلة بأوضاع العصر الذي يجد فيه الشاعر نفسه . وما يقوله بو عن الموضوع كاشف ، من حيث أنه يعيننا على تفهم وجهة نظر الشعراء الذين كانت تتعذر عليهم كتابة قصيدة طويلة . والحقيقة الماثلة في أنه يتعين على القصيدة ، في نظر بو ، أن تكون تعبيراً عن حالة نفسية واحدة . وإنه ليكون من الخروج المسرف في الطول عن موضوعي هنا أن أحاول أن أبين أن قصيدة «الأجراس» بوصفها تدريباً متعمداً على عدة حالات نفسية ، إنما هي قصيدة قائمة على حالة نفسية واحدة كأي من قصائد بو الأخرى - فهذه حقيقة يمكن فهمها على نحو أفضل بوصفها مظهراً لضعف فيه أشد جذرية . وها هنا لا أتقدم بما أقوله إلا على نحو تجريبي : ولكنها وجهة نظر أود أن أتقدم بها لكي أرى ما تؤول إليه . وقد يفسر حديثي أيضاً السبب في أن عمل بو كان يتوسل إلى الكثير من القراء ، في مرحلة معينة من نموهم ، وفي الفترة التي كانوا خارجين فيها لتوهم من مرحلة الطفولة . أما أن بو كان يملك ذكاء قوياً فأمر غير منكور : ولكنه يلوح لي نوع الذكاء الذي يتسم به شاب موهوب بدرجة عالية ، قبل البلوغ . فالصور التي يتخذها حب استطلاعه الحي هي تلك التي تستمتع بها العقلية السابقة للمراهقة : إنها عجائب الطبيعة والآلات ، والخارق للطبيعة ، والكتابات الرمزية والشفرات والألغاز والمتاهات ، ولاعبو الشطرنج الآليون ، وسبحات الرجم بالظن الطليقة . إن تنوع وحماس حب استطلاعه يبهجان ويبهران ، ولكننا نجد في نهاية المطاف أن تطرف اهتماماته وافتقارها إلى الاتساق يبعثان على الملل . إنه يفتقر بالضبط إلى ما يضفي رفعة على الرجل الناضج : وهو وجهة النظر المتسقة في الحياة . إن موقف المرء يمكن أن يكون ناضجاً ومتسقاً ومع ذلك يكون شاكاً بدرجة عالية ، ولكن بو لم يكن بالشاك . ويلوح أنه يسلم نفسه تماماً للفكرة التي تواتيه في لحظته : وتأثير ذلك هو أن يجعل جميع أفكاره تلوح وكأنها تراوده أكثر مما هي معتنقة . إن ما يفتقر إليه ليس قوة الذهن ، وإنما هو ذلك النضج للعقل الذي لا يأتي إلا مع نضج الرجل ككل ، ومع نمو انفعالاته المتنوعة وتنسيقها . ولست معنياً [هنا] بأي تفسير نفسي أو مرضي لذلك : وإنما حسبي ، وفاء بغرضي ، أن أسجل أن عمل بو إنما هو من النوع الذي أتوقعه من رجل ذي عقل وحساسية غير عاديتين ، ولكن نموه الوجداني توقف من إحدى النواحي في سن مبكرة . إن أكثر تحقيقاته التخيلية حيوية هي تحقيق حلم . ومما له دلالة أن السيدات في قصائده وحكاياته إنما هن دائماً سيدات مفقودات ، أو سيدات يختفين قبل

أن يمكن معانقتهن . وحتى فى « القصر المسكون » ، التى يلوح أن موضوعها هو ضعفه الشخصى إزاء المشروبات الروحية ، ليس للكارثة دلالة خلقية . فهى معالجة على نحو لا شخصى كظاهرة معزولة ، وليس وراءها القوة المروعة لأبيات من نوع أبيات فرانسوا فيون ، حينما يتحدث عن حالته الساقطة .

أما وقد مضيت إلى هذا الحد فى حديثى عن بو ، فإنه يتعين على أن أتقدم لأتساءل عن الشئ الذى وجده فى عمله ثلاثة شعراء فرنسيين عظماء وأعجبوا به ، على حين لم نجده نحن . وينبغى علينا ، بادئ ذى بدء ، أن نضع فى حسباننا الحقيقة الماثلة فى أنه ليس بين هؤلاء الشعراء من كان يجيد اللغة الإنجليزية إجادة تامة . لابد أن يكون بودلير قد قرأ قدراً من الشعر الإنجليزى والأمريكى : فمن المحقق أنه يستعير من جراى ، ومن إمرسون على ما يبدو غير أنه لم يكن قط على ألفة بانجلترا ، وليس هناك سبب يحدونا إلى الظن بأنه كان يحسن الكلام باللغة الإنجليزية . أما عن مالارميه فقد اشتغل بتدريس الإنجليزية ، وثمة برهان مقنع على نقص معرفته بها ؛ لأنه ألزم نفسه بتأليف ضرب من المرشد إلى استخدام تلك اللغة . وإن فحص هذه الرسالة الغريبة ، والعبارات الغريبة التى يذكرها ، متصوراً أنها أقوال إنجليزية مأثورة ومألوفة ، لخليق بأن يزيل أى شائعة عن كون مالارميه دارساً للإنجليزية عالماً . أما عن ڤاليرى فإنى لم أسمعه قط يتكلم كلمة بالإنجليزية ، حتى فى انجلترا . ولست أدرى ماذا قرأ فى لغتنا ، فإن لغة ڤاليرى الثانية - وتأثيرها واضح فى بعض شعره - كانت الإيطالية .

من المحقق أنه من الممكن ، عند قراءة شئ مكتوب بلغة لا نفهمها جيداً ، أن يجد القارئ ما ليس هناك . وعندما يكون القارئ رجلاً ذا عبقرية فإن القصيدة التى يقرؤها قد تستخرج ، بمصادفة سعيدة ، شيئاً مهما من أعماق ذاته ، يعزوه إلى ما يقرؤه . من الحق أن بودلير ، فى ترجمته نثر بو إلى الفرنسية ، أدخل عليه تحسينا لافتاً للنظر ، فقد أحال ما هو فى أكثر الأحيان نثراً انجليزياً مهملاً ومقلداً إلى فرنسية جديرة بالإعجاب . وقد أحدث مالارميه ، الذى ترجم عدداً من قصائد بو إلى نثر فرنسى ، تحسيناً مشابهاً : وإن كنا نجد ، من الناحية الأخرى ، أن الإيقاعات - التى نجد فيها الكثير من أصالة بو - قد ضاعت . وعلى ذلك فإن الدليل على أن الفرنسيين بالغوا فى تقدير بو ، بسبب معرفتهم الناقصة باللغة الإنجليزية ، يظل سلبياً خالصاً . ونحن لا نستطيع أن نجازف بأكثر من القول إنهم لم ينزعجوا لنقاط ضعف نحن شديدو الوعى بها . فهذا لا يفسر علو رأيهم فى فكر بو ، ولا القيمة التى يعلقونها على تدريباته الفلسفية والنقدية . ولكى نفهم ذلك ينبغى علينا أن نولى وجهنا شطر وجهة أخرى .

وينبغي علينا – عند هذه النقطة – أن نتجنب خطأ افتراض أن بودلير ومالارميه وڤاليرى قد استجابوا جميعاً لبو بالطريقة نفسها بالضبط . إنهم شعراء عظماء ، وكل منهم بالغ الاختلاف عن صاحبه ، أضف إلى ذلك أنهم يمثلون – كما ذكرتكم – ثلاثة أجيال مختلفة . وهمى الأساسى هنا إنما ينصب على ڤاليرى . وعلى ذلك فأنا لا أقول أكثر من أن بودلير ، إذا حكمنا بواقع مقدمته لترجمته للحكايات والمقالات ، كان أكثرهم عناية بشخصية الرجل . ولست معنيا هنا بمدى دقة الصورة (التى رسمها له) فالنقطة هى أن بودلير وجد فى بو ، فى حياته وعزلته وفشله الدنيوى ، نموذجاً لـ « الشاعر الملعون » Le poéte maudit ، الشاعر بوصفه طريد المجتمع ، وهو الطراز الذى تحقق ، بطرق مختلفة ، فى ڤرلين ورنبو ، والذى رأى بودلير فى نفسه نموذجاً له . وهذا النموذج الأعلى للقرن التاسع عشر ، الشاعر الملعون Le poéte maudit المتمرد على المجتمع وعلى أخلاقيات الطبقة المتوسطة (وهو متمرد ينحدر ، بطبيعة الحال ، من الأسطورة القارية عن شخصية بيرون) يراسل موقفاً اجتماعياً معيناً . غير أن بودلير ، فى مقدمته التى هى فى المحل الأول صورة تخطيطية لبو الرجل ولسيرته ، تند عنه ملحوظة تومئ إلى استاطيقية من شأنها أن تنقلنا إلى ڤاليرى :

[يقول بودلير] : « لقد كان يؤمن ، هذا الشاعر الحق ، بأن هدف الشعر له طبيعة مبدأه نفسها ، وأنه لا يجب أن يضع نصب عينيه شيئاً غير ذاته » .

« القصيدة لا تقول شيئاً – وإنما هى شئ » : لقد صارت هذه عقيدة تعتنق فى العصر الحديث .

إن تشويق بو لـ «مالارميه» إنما يكمن – بالأحرى – فى تكنيك النظم ، برغم أن نظم بو – كما لاحظ مالارميه – ينتمى إلى نوع لا يبذل نفسه للاستخدام فى اللغة الفرنسية . غير أنه عندما نأتى إلى ڤاليرى نجد أن ما يستأثر باهتمامه ليس الرجل ولا شعره ، وإنما نظريته فى الشعر . وفى رسالة بالغة التبكير إلى مالارميه ، كتبها عندما كان شاباً فى ميعة الصبا ، ومقدماً نفسه إلى الشاعر الأكبر سناً ، يقول : «إنى أقدر نظريات بو ، البالغة العمق والمثقفة على نحو بالغ البراعة . وأنا أؤمن بالقوة الكلية للإيقاع ، وبخاصة العبارة الموحية » ، ولكنى لا أقيم رأيى ، فى المحل الأول ، على هذا الجهر بالعقيدة من جانب شاب غر الشباب ، وإنما على نظرية ڤاليرى وممارسته التاليتين . فعلى نحو ما نجد أن شعر ڤاليرى ومقالاته عن فن الشعر وجهان لاهتمامه الذهنى نفسه ، يكمل أحدهما الآخر ، نجد أنه لدى ڤاليرى لا ينفصم شعر بو عن نظرياته فى الشعر .

وينقلنى هذا إلى نقطة دراسة معنى اصطلاح La poésie pure وإن لهذه العبارة الفرنسية لإيحاءات من المناقشة والحجج لا ينقلها تماماً اصطلاح «الشعر الخالص» .

يمكن أن يقال إن كل شعر يبدأ من الانفعالات التى يخبرها البشر فى علاقاتهم مع أنفسهم ومع بعضهم ومع الكائنات القدسية ومع العالم المحيط بهم . وعلى ذلك فإن الشعر معنىٌ أيضاً بالفكر والفعل اللذين تولدهما الانفعالات ، واللذين تنشأ الانفعالات منهما ، غير أنه مهما كانت مرحلة التعبير والتذوق بدائية لا يمكن قط لوظيفة الشعر أن تكون – ببساطة – إثارة لهذه الانفعالات نفسها فى جمهور الشاعر . وأنتم تذكرون ذلك الوصف لوليمة الاسكندر فى أنشودة دريدن الشهيرة . ولئن كان فاتح آسيا قد انتشى فعلاً بالانفعالات العنيفة التى يقال إن الشاعر تيموثاوس أيقظها فيه ، من طريق تنويع موسيقاه تنويعاً بارعاً ، فإن الاسكندر الأكبر يكون ، فى تلك اللحظة ، واقعاً تحت سيطرة آلية ولدها فيه تسمم كحولى ويكون فى هذه الحالة عاجزاً تماماً عن تذوق فن الموسيقى أو الشعر . ففى أقدم أنواع الشعر ، أو فى أشد ضروب تذوق الشعر بدائية ، ينصب انتباه السامع على الموضوع ، ويُستشعر تأثير فن الشعر دون أن يكون السامع واعياً تماماً بهذا الفن . ومع تطور الوعى باللغة تأتى مرحلة أخرى يكون فيها السامع – الذى ربما كان قد غدا الآن قارئاً – على وعى بتشويق مزدوج : للقصة فى حد ذاتها وللطريقة التى تروى بها : أى أنه يغدو على وعى بالأسلوب . ثم نحن قد نستمتع بالتفرقة بين الطرق التى يتناول بها شعراء مختلفون موضوعاً بعينه ، وهو تذوق لا للأحسن أو الأردأ فحسب ، وإنما أيضاً للاختلافات بين أساليب تنال منا قدراً متساوياً من الإعجاب . ولدى مرحلة ثالثة من التطور قد يتراجع الموضوع إلى المؤخرة : وبدلا من أن يكون هو هدف القصيدة يغدو ببساطة وسيلة لازمة لتحقيق القصيدة . وعند هذه المرحلة قد يغدو القارئ أو السامع قريباً من اللامبالاة بالموضوع كما كان السامع البدائى لا مباليا بالأسلوب . إن عدم الوعى أو اللامبالاة الكاملين بالأسلوب فى البداية أو بالموضوع فى النهاية خليقان ، على أية حال ، بأن يخرجا بنا عن نطاق الشعر كلية ؛ لأن عدم الوعى الكامل بأى شئ خلا الموضوع خليق بأن يعنى أن الشعر ، بالنسبة لذلك السامع ، لم يظهر بعد . وعدم الوعى الكامل بأى شئ خلا الأسلوب خليق بأن يعنى أن الشعر قد اختفى .

وهذه العملية من تزايد الوعى بالذات – أو ربما كان لنا أن نقول : تزايد الوعى باللغة – تطمح ، كهدف نظرى لها ، إلى ما يمكن أن ندعوه بالشعر الخالص La poésie pure . وأعتقد أن هذا هدف لا يمكن بلوغه قط ، لأنى إخال أن الشعر لا يكون شعراً إلا بقدر احتفاظه بشئ من « عدم الخلوص » بهذا المعنى : أى على قدر

ما تقيم موضوعه لأجل ذاته . ويذهب الأب بريمــون ، إذا كنت قد فهمت ما يعنيه ، إلى أنه على حين أن عنصر « الشعر الخالص La poésie pure » لازم لجعل القصيدة قصيدة ، فإنه ما من قصيدة يمكن أن تتكون من الشعر الخالص La poésie pure وحده . غير أن ما حدث في حالة ڤاليري إنما هو تغير فى الموقف من الموضوع . ويجب أن نحرص على تجنب القول بأن الموضوع قد غدا « أقل أهمية » . وإنما الأحرى أنه قد صار له نوع مختلف من الأهمية : إنه مهم كوسيلة : ولكن الغاية هى القصيدة . إن الموضوع يوجد من أجل القصيدة ، وليس القصيدة من أجل الموضوع . والقصيدة قد تستخدم موضوعات متنوعة ، وتجمع بينها على نحو معين ولربما كان من الأمور التى لا معنى لها أن نتساءل : « ما موضوع القصيدة ؟ » فمن اتحاد الموضوعات المختلفة لا يظهر موضوع جديد ، وإنما القصيدة .

وهنا أود أن أشير إلى الاختلاف بين نظرية الشعر حين يجهر بها دارس لعلم الجمال والنظرية نفسها حين يعتنقها شاعر . فالأمر يختلف عندما تكون ببساطة تقريراً للطريقة التى يكتب بها الشاعر ، دون أن يعى ذلك ، منه عندما يكتب الشاعر نفسه واعياً طبقاً لتلك النظرية . والنظرية فى تأثيرها فى الكتابة تغدو شيئاً مختلفاً عما كانته حين كانت لا تعدو أن تكون تفسيراً للطريقة التى يكتب بها الشاعر . ومن المحقق أن ڤاليرى كان شاعراً يكتب بوعى وتعمد شديدين : وربما كان فى أحسن أحواله حين لم يكن واقعاً تحت إرشاد نظريته كلية ، ولكن من المؤكد أن تنظيره قد أثَّر فى نوع الشعر الذى كتبه . لقد كان أشد الشعراء قاطبة وعياً بالذات .

وينبغى أن نضيف إلى وعى الذات البالغ عند ڤاليرى ملمحاً آخر هو شكيَّته البالغة . وقد يظن أن مثل هذا الرجل ، الذى لا يؤمن بأى شئ يمكن أن يكون موضوعاً للشعر ، خليق بأن يجد له ملاذاً فى مذهب « الفن للفن » . ولكن ڤاليرى كان أشد شكية من أن يؤمن حتى بالفن . ومن الأمور ذات الدلالة أن نلاحظ عدد المرات التى يصف فيها شيئاً كتبه بأنه ébauche – أى مسودة خشنة . لقد توقف عن الإيمان بالغايات ولم يكن مهتما إلا بالعمليات . وكثيراً ما يلوح أنه استمر فى كتابة الشعر وذلك ، ببساطة ، لأنه شغوف بالمراقبة الاستبطانية لذاته وهو منهمك فى كتابته . وحسب المرء أن يقرأ مقالاته الكثيرة – التى يسجل فيها ملاحظاته – ومن المحقق أنها تكون أحياناً أشد تشويقاً من أشعاره ، لأن شكوك المرء تتجه إلى أنه كان أشد انفعالاً وهو يكتبها . إن ثمة ملحوظة كاشفة فى كتابه « متنوعات » (الجزء الخامس) Va-riété V ، آخر كتب مقالاته المجموعة : « أما عن نفسى ، أنا الذى يعترف بأنه أشد اهتماماً بتشكيل الأعمال [الفنية] أو توليفها منه بالأعمال ذاتها » . ويقول فى

الكتاب نفسه ، بعد فترة وجيزة : « من رأيي أن أشد الفلسفات أصالة لا تكمن في موضوعات التأمل قدر ما تكمن في عملية التفكير ذاتها وفي معالجتها » .

وها هنا نجد فكرتين بلغ بهما ڤاليرى غايتهما ، ويمكن الرجوع بهما إلى بو . فهناك أولاً العقيدة التي استخلصها بودلير من بو والتي أوردتها : « لا ينبغي على القصيدة أن تضع نصب عينها شيئاً سوى ذاتها » . وهناك ثانيا الفكرة القائلة بأن إنشاء القصيدة ينبغي أن يكون واعياً ومتعمداً قدر المستطاع ، وأنه يجمل بالشاعر أن يلاحظ نفسه في عملية الإنشاء – وهذا ، في ذهن له شكية ڤاليرى ، يفضي إلى نتيجة من قبيل المفارقة أنها لا تتسق مع النتيجة الأخرى ، ومؤداها أن عملية الإنشاء أشد تشويقاً من القصيدة الناجمة عنها .

هناك ، أولاً ، مسألة نقاء شعر بو . إن شعر بو ، بالمعنى الذي نتحدث به عن «نقاء اللغة» ، أبعد ما يكون عن النقاء ، وقد علقت على إهمال بو وافتقاره إلى المرص في استخدام الكلمات . غير أنه إذا كان مقصدنا هو « الشعر الخالص » La poésie pure فستجد أن هذا النوع من النقاء كان يواتي بوفي يسر . إن الموضوع عنده هين الشأن ، ولكن المعالجة هي كل شئ . ولم يكن عليه أن يصل إلى النقاء من خلال عملية تنقية ، فقد كانت مادته هشة منذ البداية . وهناك ، ثانياً ، ذلك العيب في بو الذي ألمعت إليه عندما قلت إنه لم يكن يلوح أنه يؤمن بنظرياته ، وإنما كانت تراوده . وهنا مرة أخرى ، في حالة بو وڤاليرى ، تلتقي الأطراف المتباعدة ، ويتلاعب الذهن الفج بالأفكار – لأنه لم يتطور إلى درجة المعتقدات – ويتلاعب الذهن البالغ النضج بالأفكار لأنه أشد شكية من أن يعتنق معتقدات . وإخال أنه من طريق هذا التقابل يمكننا أن نفسر إعجاب ڤاليرى بقصيدة «وجدتها» Eureka تلك الفانتازيا الكونية التي لا تخلف في أغلبنا عميق أثر لأننا على ذكر من افتقار بو إلى المؤهلات في الفلسفة ، أو اللاهوت ، أو العلم الطبيعي ، والتي كان ڤاليرى – بعد بودلير – يقدرها تقديراً عالياً بوصفها « قصيدة نثر » . وأخيراً ، فهناك النتيجة المدهشة لتحليل بو لإنشاء قصيدة «الغراب» . لا يهم ما إذا كانت مقالة « فلسفة الإنشاء » خدعة أو قطعة من خداع النفس أو سجلاً دقيقاً إن كثيراً أو قليلاً لحسابات بو وهو يكتب القصيدة ، فالشئ المهم هو أنها أوحت لڤاليرى بمنهج ومشكلة ، هي ملاحظة نفسه أثناء الكتابة . بديهي أن كاتباً أعظم من بو كان قد سبقه إلى دراسة العملية الشعرية . فكولردج ، في كتابة « سيرة أدبية » Biographia Literaria معني في المحل الأول ، بطبيعة الحال ، بشعر وردزورث ، وهو لم يتابع أبحاثه الفلسفية في الوقت نفسه الذي كان يكتب فيه شعره ، ولكنه يسبق إلى طرح السؤال الذي فتن ڤاليرى: «ما الذي أفعله عندما أكتب

قصيدة ؟ » ومع ذلك فإن مقالة بو « فلسفة الإنشاء » إعادة تقرير Mise au point للسؤال ، مما يضفي عليه أهمية كبرى ، في علاقته بهذه العملية التي تنتهي بڤاليري . ذلك أن النفاذ في النشاط الشعرى ، بواسطة النشاط النقدى الاستبطاني ، إنما يبلغ حده الأقصى على يدى ڤاليرى ، وهو حد يبدأ عند هذا الأخير فى القضاء على الأول . ويقدم مسيو لوى بول ، فى دراسته الجديرة بالإعجاب لهذا الشاعر ، هذه الملاحظة الملائمة : « وليست هذه النرجسية الذهنية غريبة على الشاعر ، حتى على الرغم من أنه لا يشرح عمله بأكمله : « لم لا أنظر إلى إنتاج عمل فنى على أنه [فى حد ذاته] عمل فنى ؟ » .

والآن فإني ، كما أظن أني قد أشرت ، أومن بأن فن الشعر Art Poétique الذى نجد بذرته عند بو ، والذى آتى ثماره فى عمل ڤاليرى ، قد مضى إلى أبعد مدى يمكن له أن يمضيه . ولست أعتقد أن هذه الاسطاطيقية يمكن أن تقدم أى عون للشعراء التالين ، أما ما الذى سيحل محلها فذاك ما لا أدريه . إن اسطاطيقية تقنع بأن تعارضها لن تنفع . إن الإصرار على أن الموضوع له كل الأهمية والإصرار على أن الشاعر يجب أن يكون تلقائياً غير متأمل وأنه يجمل به أن يعتمد على الوحى ويهمل التكنيك خليقان بأن يكونا ردة عما هو ، فى أى حال ، موقف متمدين بدرجة عالية إلى موقف همجى . وإنه ليجمل بنا أن نحصل على علم جمال يستوعب ويجاوز ، على نحو ما ، علم جمال بو وڤاليرى . غير أن هذه المسألة لا تشغل ذهنى كثيراً ، حيث إنى أومن بأن نظريات الشاعر يجب أن تنبع من ممارسته أكثر مما أومن بأن ممارسته يجب أن تنبع من نظرياته . غير أنى أدرك ، أولاً ، أنه فى نطاق هذا التقليد الممتد من بو إلى ڤاليرى يوجد بعض من تلك القصائد الحديثة التى أشعر نحوها بأكبر قدر من الإعجاب والاستمتاع ، وثانياً ؛ أظن أن هذا التقليد نفسه يمثل أكثر تطورات الوعى الشعرى فى أى مكان تشويقاً فى تلك السنوات المائة نفسها . وأخيراً فإنى أقدر هذا الاستكشاف لبعض الإمكانات الشعرية ، فى حد ذاته ، ما دمنا نؤمن بأن جميع الإمكانات ينبغى استكشافها . وقد وجدت أنى بمحاولتى أن أنظر إلى بو من خلال أعين بودلير ومالارميه ، وفى المحل الأول ڤاليرى ، غدوت أشد اقتناعاً بأهميته وبأهمية عمله كله . أما عن المستقبل فإن من الفروض القابلة لأن يذاد عنها القول بأن هذا التقدم فى وعى الذات ، هذا الوعى المسرف والاهتمام باللغة ، الذى نجده عنه ڤاليرى ؛ إنما هو شئ لابد أن يتصدع فى نهاية المطاف بسبب توتر متزايد من شأن ذهن الإنسان وأعصابه أن تثور عليه ، كما أنه يمكن القول بأن التنسيق غير المحدود للاكتشاف والاختراع العمليين ، وللجهاز السياسى والاجتماعى ، قد يصل إلى نقطة يحدث عندها نفور لا يقاوم من جانب الإنسانية واستعداد لتقبل أشد المشاق بدائية ، بدلاً من المضى فى حمل عبء الحضارة الحديثة . وفى هذا الصدد لا أعتنق رأيا ثابتاً وإنما أكل الأمر إليكم .

الأدب الأمريكى واللغة الأمريكية(*)

(١٩٥٣)

مضت حوالى ثمان وأربعون سنة بالضبط تقريباً منذ ظهرت على منصة عامة أمام جمهور كبير . وكان هذا أثناء تدريبات التخرج لفصل ١٩٠٥ بأكاديمية سميث ، وهى فرع من هذه الجامعة . وكان دورى فى ذلك الاحتفال يقضى بإلقاء قصيدة الوداع لتلك السنة . وفيما بعد أخبرنى أحد أساتذتى بأن القصيدة نفسها كانت ممتازة على قدر ما يمكن لمثل هذه القصائد أن تكون ، ولكن إلقائى لها كان بالغ السوء بالتأكيد . ومنذ ذلك الحين حققت بعض التقدم فى الإلقاء وصرت أُنتقد على مضمون أحاديثى أكثر مما أُنتقد على طريقتى فى إلقائها . غير أنى كنت أعرف أنى سأمر اليوم بشئ قريب من الرجفة التى أذكر جيداً أنى استشعرتها فى تلك الأمسية منذ ذلك الزمن الطويل . وعندما جلست لإعداد ملاحظاتى لهذه المحاضرة وجدت أن انتباهى قد شتتته ذكريات بالغة الكثرة عن سنواتى الباكرة إلى الحد الذى أُغريت معه إما بألا أتحدث عن أى شئ آخر أو أن أمر بها جميعاً مرور الكرام دون إشارة إليها . وقد كان الحل الأول خليقاً بأن ينتج شيئا أكثر شخصية وجنوحا إلى السيرة الذاتية مما يسمح به جلال هذه المناسبة . وكان الحل الثانى خليقاً بأن يقمع مشاعر لا أرغب فى قمعها . وعلى ذلك فسأقول ، قبل أن أتقدم إلى موضوعى ، شيئا يومئ إلى المعنى الذى أجده فى كونى هنا فى جامعة واشنطون فى الذكرى المائة لإنشائها . وإنى لعلى ثقة من أن ديباجة أطول من المألوف قليلاً لن تكون فى غير محلها .

إن الحقيقة الماثلة فى أن هذه هى الذكرى المئوية لهذه الجامعة هى التى تمنحنى عذر الإشارة إلى نشأتى الخاصة ، بل هى دافعى القوى إليها . فالتاريخ الباكر لهذه الجامعة التى خدمها جدى بتفان لا يكل حتى وفاته يرتبط ، عندى ، على نحو لايعرف الانفصام ، بتاريخ أسرتى وتاريخى الشخصى . ولم ألتق بجدى قط : فقد توفى قبل ميلادى بعام . ولكنى نشأت على الوعى القوى به . وكان هذا الوعى من الشدة إلى الحد الذى أجد معه أنى كنت فى طفولتى أفكر فيه على أنه رأس الأسرة ما يزال – وحاكم كانت جدتى نائبة عنه فى غيابه in absentia . وكان معيار السلوك هو الذى أرساه جدى : فكانت أحكامنا الخلقية ، وقراراتنا بين الواجب ومطاوعة النفس على

(*) محاضرة ألقيت فى جامعة واشنطون ، سان لوى ، ميسورى ، فى ٩ يونيه ١٩٥٣ .

هواها ، تؤخذ وكأنه قد نزل – كموسى – بألواح القانون من السماء ، بحيث يعد أى انحراف عنها خطيئة . ولم يكن أقل هذه القوانين – التى تشتمل على ضروب من الحث أكثر من اشتمالها على ضروب من الحظر – هو قانون الخدمة العامة : ولا ريب فى أن تأثير هذا القانون فى ذهنى الطفلى هو الذى جعلنى – شأنى فى ذلك شأن غيرى من أفراد أسرتى – أشعر ، منذ جاوزت سنواتى الباكرة التى لامسئولية فيها ، بالتزام قلق وغير مريح إزاء العمل فى اللجان . وكان هذا القانون الأصلى للخدمة العامة يطبق ، على وجه الخصوص ، فى ثلاثة ميادين : الكنيسة ، والمدينة ، والجامعة . كانت الكنيسة تعنى فى نظرنا كنيسة المسيح التوحيدية ، وكانت تقع آنذاك فى شارع لوكاست ، على بعد بضع عمارات غرب بيت أبى وبيت جدتى . وكانت المدينة هى سان لوى – التى تمس أقصى ضواحيها منتزه فورست ، وهو نهاية خط عربات شارع أوليف ، وكان يمثل فى نظرى – وأنا طفل – بداية الغرب البرى . أما الجامعة فكانت جامعة واشنطون ، وتقع آنذاك فى مبنى متواضع بطريق واشنطون الأدنى . كانت هذه هى رموز الدين ، والمجتمع ، والتعليم . وأظن أنها بداية طيبة جداً للطفل أن ينشئ على توقير مثل هذه المؤسسات ، وأن يعلم أن الأهداف الشخصية والأنانية ينبغى أن تخضع للخير العام الذى تمثله هذه المؤسسات .

وعلى النقيض من أبى وأعمامى وأخى وكثير من أبناء عمومتى ، فإننى لم ألتحق بجامعة واشنطون ، وإنما أرسلت إلى بلد آخر كانت لأسرتنا ارتباطات به هو الآخر . ولكن الجزء الباكر من تعليمى – وهو أهم الأجزاء فيما أعتقد – هو ما تلقيته فى القسم الإعدادى فى الجامعة التى كانت تدعى أكاديمية سميث . وذكرياتى عن أكاديمية سميث سعيدة على وجه العموم . وعندما عرفت – منذ عدة سنوات مضت – أن تلك المدرسة قد أغلقت شعرت أن حلقة تصلنى بالماضى قد انقطعت على نحو أليم . لقد كانت مدرسة جيدة . وكان المرء يتعلم فيها – وهو ما يزداد ندرة الآن فى كل مكان – ما أعتبره الأساسيات : اللاتينية واليونانية ، بالإضافة إلى التاريخ اليونانى والرومانى والتاريخ الانجليزى والأمريكى ، ومبادئ الرياضيات ، والفرنسية والألمانية . وكذلك الانجليزية ! إنى لسعيد إذ أذكر أن الإنشاء الانجليزى فى تلك الأيام كان ما يزال يسمى **البلاغة** . وخشية أن تستنتجوا من ذلك أن الفصل كان بدائياً على نحو لا يصدق ، أضيف أنه كان ثمة معمل تجرى فيه بنجاح تجارب الطبيعة والكيمياء بواسطة الطلبة . ولما كنت قد أخفقت فى اجتياز امتحان الدخول فى الطبيعة ، فلن يدهشكم أن أكون قد نسيت اسم مدرس تلك المادة . ولكنى أذكر أسماء أخرى لمدرسين طيبين ، أود أن أنتهز هذه الفرصة لأسجل عرفانى بالجميل نحوهم : مستر چاكسون مدرس

اللاتينية ، ومستر روبنسون مدرس اليونانية ، ومستر راو - رغم أنى لم أكن من طلبته المتازين - مدرس الرياضة ، ومدام جوفيه - كوفمان مدرسة الفرنسية ، ومس تشاندلر مدرسة الألمانية . وقد أثنى مستر هاتش ، مدرس الانجليزية ، ثناء حاراً على قصيدتى الأولى التى كتبت كتدريب دراسى ، وفى الوقت نفسه سألنى بشك عما إذا لم يكن أحد قد ساعدنى فى نظمها . وإخال أن مستر چيفاريس كان يدرس التاريخ الحديث ، أما التاريخ القديم فكان يدرسه مدرسو اليونانية واللاتينية . حسنا ! إنه لعلى قدر ما تعلمت ، ينبغى أن أزجى تحيتى الأولى إلى أكاديمية سميث . وإذا لم أكن قد تعلمت فيها جيداً لما تمكنت من أن أستفيد من أى مكان آخر . وعلى قدر ما يعد تعليمى رديئاً ، فإن ذلك يرجع إلى الكسل والنزوة (من جانبى) . وقبل أن أترك موضوع أكاديمية سميث ، أود أن أذكر أنها كانت أيضا مدرسة جيدة بفضل الأولاد الذين كانوا معى فيها . ويلوح لى أننا كنا مجموعة متنوعة حسنة الاختلاط من الأنماط المحلية فى مثل هذه المدرسة الصغيرة العدد .

وثمة ذكريات أخرى كثيرة قد غزت ذهنى ، منذ أن تلقيت هذه الدعوة إلى أن أتحدث إليكم اليوم . ولكنى إخال أن ما قلته يكفى ليكون تذكاراً لخواطرى ومشاعرى . إنى لراض تماماً عن أنى ولدت فى سان لوى : والحق أنى أظن أنى كنت محظوظا إذ ولدت هناك أكثر مما لو كنت قد ولدت فى بوسطن أو نيويورك أو لندن .

إن العنوان الذى اخترته لهذا الحديث يوحى بأن ثمة موضوعين فى ذهنى . فلماذا أتحدث عن « الأدب الأمريكى » و « اللغة الأمريكية » معاً ؟ أولا : لأنهما متصلان . وثانيا ، لأنه ينبغى التمييز بينهما . وإنه لمن المفيد أن يتضح فى أذهاننا معنى اصطلاح « اللغة الأمريكية » وذلك قبل أن نتقدم للحديث عن الأدب الأمريكى . ولما كنت مشهوراً بادعاء الدقة على نحو متحذلق ، وهو صيت لا أحب أن أفقده ، فسأضيف أنى لن أسأل « وما الأدب ؟ » . ومهما تعددت أفكار الناس عن المادة المطبوعة التى هى أدب وما ليس كذلك ، فإن مثل هذه الاختلافات فى الذوق والحكم لا تمس المشكلة التى أتناولها هنا .

وُجه انتباهى حديثاً إلى هذه المسألة ، مسألة الفرق بين اللغة الانجليزية واللغة الأمريكية ، عندما تلقيت نسخة من معجم أمريكى جديد . وقد لاح لى معجماً ممتازاً بالنظر إلى حجمه ، ويحتمل أن يكون مفيداً فى انجلترا كما فى هذا البلد ؛ وبالنسبة للمهتمين بوضع المعجمات والمشكلات التى تنشأ عن تعريف الكلمات ، أزكى أيضا كتيبا لأحد محررى المعجم ، هو مستر ديفيد ب . جرالنيك ، لاح لى راجح التفكير .

ولكن العنوان الفرعي حيرني : فهو يدعي معجماً لـ « اللغة الأمريكية » . ربما كنت ثنائي اللغة دون وعي مني ، بحيث أن أيا من اللغتين أسمعها أو أقرأها تلوح لي لغتي الأم ، ولكن من المحقق أن الغالبية العظمى من الكلمات في هذا المعجم إنما هي كلمات تنتمي إلى أمريكا وانجلترا كليهما - ولها نفس المعنى عند الاثنين . وقد لاحت لي التعريفات مكتوبة بالانجليزية أيضا . من الحق أن الهجاء - حيث يختلف الاستخدام الانجليزي والأمريكي - كان هو الهجاء الأمريكي ، ولكن هذا لا يمثل صعوبة في انجلترا ، حيث الطبعات المتنوعة لمعجم نوح وبستر (وهو واضع معجمات شهير اقترن - على ما أعتقد - بعمة (أو خالة) أبي (أو أمي) متداولة مستخدمة . وفيما يخص الهجاء لا أومن بقواعد ملزمة ، وآخر ما أومن به هو القواعد الملزمة لأنصار الهجاء المبسط ، كبرنارد شو الراحل .

وأنا أعتقد أن الكلمة إنما هي شيء أكبر من الضجة التي تحدثها : فهي أيضا الطريقة التي تلوح بها على الصفحة . إني أكره الهجاء المبسط الذي يقضي على كل آثار أصل الكلمة وتاريخها . ولكني أظن على سبيل المثال أن الانجليز يحسنون صنعاً بأن يحذفوا من كلمة مثل كلمة labour (عمل) حرف الـ u الزائد عن الحاجة ، والذي يبدو أنه لا يعدو أن يكون خطأ في أصل الكلمة . أما إذا كان ينبغي أن تتهجى كلمة Centre (مركز) : Centre أم Center فذاك مالا يلوح لي أمراً مهماً . وثمة الكثير يمكن أن يقال في صالح الهجاء الأمريكي لكلمة Catalog (قائمة) . ومن ناحية أخرى لا أثق بتبسيطات الهجاء التي تجنح إلى تغيير النطق ، من مثل تقصير كلمة Pro-gramme (برنامج) إلى Program مما يضع النبر على المقطع الأول من الكلمة .
وأظن أن المدافعين عن الهجاء المبسط على نحو منهجي - كأولئك الذين تقدموا حديثاً بمشروع قانون في البرلمان - يغفلون حقيقة مؤداها أنهم في محاولتهم تثبيت الهجاء على أساس من علم الصوتيات ، يحاولون أيضاً تثبيت النطق . وكلا النطق والهجاء ، في انجلترا وأمريكا على السواء ، لابد حتما أن يتغير من عصر إلى عصر تحت ضغط الاستخدام والملائمة .

وفضلا عن اختلافات الهجاء والنطق ، فإن الاختلاف الوحيد المهم الذي اكتشفته بين هذا المعجم والمعجمات المتعارف عليها في انجلترا هو أنه يدخل عدداً من الكلمات لم تجد طريقها بعد إلى هذه الأخيرة . وقد أرضاني مثلاً أن أجد كلمتي grifter (كاسب المال بالغش) و shill (الشريك الطعم) وهما كلمتان التقيت بهما لأول مرة في كتاب جذاب عن منطقة متخصصة من معجم الألفاظ الأمريكية ، عنوانه «المحتال الكبير» . وفي صدد كلمات من نوع grifter و shill أرغب في المغامرة بنبوءة . فإما

أن تختفى من معجم الألفاظ الأمريكي لتحل محلها كلمات أكثر جدة وألمع لها نفس المعنى ، أو إذا استقرت بصورة باقية ، كما يتوقع لها دكتور جيرلانك ، فستجد طريقها إلى معجم الألفاظ الانجليزى أيضاً ، وأخيراً إلى ملحق لمعجم أوكسفورد العظيم . ستظهر أولا فى ألفاظ ذلك القسم الكبير جداً من المجتمع البريطاني ، الذى يغتنى كلامه باستمرار من الأفلام ، وستشق طريقها خلال الصحف المصغرة إلى جريدة **ذا تايمز** ، وفى **ذا تايمز** تتقدم من نزق مقالة التحرير الرابعة إلى رصانة مقالة التحرير الأولى ؛ وهكذا يتوطد مركزها المعجمى فى بريطانيا . بديهى أن كثيراً من الكلمات الجديدة زائل ، وكما يقر دكتور جيرلانك بحزن فى المقالة التى أشرت إليها : إن واضع المعجم قد يرتكب غلطة السماح لكلمة بالدخول فى معجمه ، وذلك بالضبط فى اللحظة التى تخرج فيها من التداول : وهى غلطة لا تختلف عن شراء أنصبة فى شركة قبل تصفيتها إجبارياً . بل أنه من الممكن للكلمات أن تختفى ، ثم تعود إلى التداول مرة أخرى بعد فترة من الاعتزال . وعندما كنت صبياً صغيراً، فى هذه المدينة ، أنبتنى أسرتى على استخدامى كلمة .O.K (موافق) السوقية ، ثم جاء فترة بدا فيها أنها اختفت ، ولكنها – فى تاريخ تالٍ – عادت إلى الحياة مرة أخرى . ومنذ عشرين سنة خلت ، فاضت – كموجة مد – علٍى انجلترا لكى توطد ذاتها فى كلام الانجليز . أما عن وقارها هنا ، فذاك ما أملك أكثر البراهين عليه إقناعاً : إنها ترد فى برقية تلقيتها من الأستاذ كاردول .

وفضلا عن بعض اختلافات الهجاء والنطق ومعجم الألفاظ ، ثمة بين الانجليزية والأمريكية عدد من اختلافات المصطلح ، مفهومة على نحو متبادل فى أغلب الأحيان ، وثمة أيضا بضعة مصطلحات خطرة هى نفس العبارات ولكن بمعان مختلفة تماماً – مما يؤدى ، فى بعض الأحيان ، إلى سوء فهم وارتباك أخرق . ومهما يكن من أمر ، لا يلوح لى أن حصيلة هذه الاختلافات تمضى بعيداً إلى الحد الذى يبرر أن نتكلم عن الانجليزية والأمريكية بحسبانهما لغتين مختلفتين . فهذه الاختلافات ليست أكبر من تلك الموجودة بين الانجليزية كما يتحدث بها فى انجلترا وبينها كما يتحدث بها فى أيرلندا ، وهى ضئيلة بالقياس إلى الاختلاف بين الانجليزية واسكتلندية الأرض المنخفضة . ولكننا ينبغى أن نحمل السؤال إلى أبعد من ذلك ونسأل : أهو من المحتمل أن يكون الكلام فى انجلترا والكلام فى أمريكا آخذين فى النمو بطريقة نستطيع منها أن نتنبأ بانقسامه فى نهاية المطاف إلى لغتين هما من التميز إلى الحد الذى يجعل كلا من البلدين يقدم لغة أجنبية أخرى لمناهج المدارس عن صاحبه ؟

وربما أمكننا أن نستخلص بعض النتائج من تحولات اللغات فى الماضى . بديهى أن الأمثلة الواضحة هى اضمحلال اللغة اللاتينية ، وتحولها إلى اللغات الكثيرة المتفرعة منها ونمو اللغات الهندية الحديثة : البنغالية والماهراتية والجوجاراتية من السانسكريتية ، عبر لغة بالى . ولا أدعى أنى فقيه لغوى : بيد أنه حتى للشخص غير المدرب على ذلك العلم ، ثمة توازٍ لافت للنظر بين علاقة الإيطالية باللاتينية ، وعلاقة البالية بالسانسكريتية . وللوهلة الأولى قد يلوح أنه مما يدخل فى نطاق الإمكان أن ينتهى الكلام والكتابة الأمريكيان – مع الزمن – إلى أن يصبحا مختلفين عن انجليزية اليوم اختلاف الإيطالية والبنغالية عن اللاتينية والسانسكريتية .

بديهى أنه لاصلة لهذه المسألة بأدب اليوم . ولأنها بعيدة عن أن تمثل مستقبلاً مبهجا للمؤلف الحى ، فإنها مسألة لابد أن تصيبه بالرعدة إذ يتأملها . فحتى إذا أحجمنا عن دعوة أعمالنا « خالدة » ، فإننا جميعاً نميل إلى أن نؤمن بأن ما نكتبه سيظل يُقرأ زمنا بالغ الطول بالتأكيد . إننا لا نستطيع أن نستطيب فكرة أن قصائدنا ومسرحياتنا ورواياتنا لن تحفظ ، على أحسن تقدير ، إلا فى نصوص تثقلها شروح الدارسين العلماء الذين سيتنازعون على معنى عدة قطع ، وسيظلون على غير بينة من الطريقة التى ينبغى أن تنطق بها أبياتنا الجميلة . نحن نعلم أن أمام أغلبنا فرصة طيبة للاندراج فى مدرجة النسيان ، على أية حال ، ولكن أولئك الذين ينجحون منا فى أن يموتوا قبل أن يموت صيتهم يجدون من غير المستساغ أن تؤكد لهم أنه سيجئ زمن لن يتعامل فيه مع كتاباتهم سوى اثنين أو ثلاثة طلبة جامعيين فى الأنجلو – أمريكية الوسطى ٤٢ ب . تماماً كما أنه ما كان ليسر شاعراً لاتينيا متأخراً ، فى جنوب بلاد الغال ، أن يخبره عراف بأن لغته – التى أنفق عليها كل هذا الجهد – سوف يحل محلها ، خلال قرون قلائل ، شئ أكثر عصرية .

ينبغى علينا أيضا – إذا أمكننا استخلاص أى نتائج من تحور اللاتينية – أن نواجه إمكانية فترة طويلة من الزمن يكون فيها كل شئ مكتوب بلغتنا جديبا متحذلقاً مقلداً . بديهى أن من الشروط اللازمة لاستمرار أى أدب أن تكون اللغة فى حالة تغير مستمر . لئن كانت تتغير فهى حية . ولئن كانت لا تتغير ، فإنه لا مفر للكتاب الجدد من محاكاة كلاسيات أدبهم ، دون أمل فى إنتاج أى شئ يماثلها جودة . بيد أنه عندما يطرأ تغير – كذلك الذى أدى إلى إحلال الفرنسية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية محل اللاتينية – يتعين على اللغات الجديدة أن تنمو من جذور اللغة القديمة ، أى من الكلام الشائع بين غير المتعلمين ؛ ولفترة طويلة تظل فجة ، وغير قادرة على التعبير إلا عن

رقعة محدودة من الأفكار والمشاعر البسيطة . لقد كان على الثقافة القديمة أن تضمحل قبل أن يتسنى للثقافات الجديدة أن تنمو . ولكى تنمو لغة جديدة وفجة حتى تصبح لغة عظيمة ، فكم من الفضل لا يرجع إلى المصادفة السعيدة لظهور كتاب قلائل ذوى عبقرية عظيمة مثل دانتى أو شكسبير ؟

ومهما يكن من أمر ، فهل المقارنة باللاتينية والسانسكريتية سليمة ؛ وهل من المحتمل لمثل هذا التحول للانجليزية ، إن خيراً أو شراً ، إلى لغتين متميزتين على جانبى الأطلنطى أن يتم ؟ أظن أن الظروف فى أيامنا هذه بالغة الاختلاف . فلئن حدث تحول كهذا ، فسيكون راجعاً إلى تغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية بالغة الاختلاف عن أى شئ يحدث الآن ، وعلى نطاق هو من الاتساع إلى حد لا يسعنا معه حتى أن نتخيلها . ثمة – فيما أشك – وراء تفكير دارسى اللغة الذين من طراز المستر منكن (وكتابه الصرحى عن اللغة الأمريكية نزهة لفقهاء اللغة) إدماج مغلوط للغة فى السياسة . ويلوح أن أمثال هؤلاء الأنبياء يصدرون إعلان استقلال لغوياً ، ومرسوماً بتحرير اللغة الأمريكية من اللغة الانجليزية . ولكن هذه الأرواح الوطنية ربما كانت تتغاضى عن الجانب الآخر من الصورة .

فى أكتوبر الماضى وقع حادث على حين أنه ليس لافتاً للأنظار كهبوط الكولونيل لندبرج فى مطار لوبورجيه «بروح سان لوى» فإنه يعادله جدارة بالذكر فى بابه . فلأول مرة على ما يظهر عبر الأطلنطى ، بقوته الخاصة ، عصفور أمريكى ، أحسنت تسميته بـ Turdus migratorius و « خدمتـه » ، على ما يقول التقرير « فترة طقس غربى قوى » . وكان هذا الطائر المغامر ذكياً أيضا ، لأنه اختار أن يحط على جزيرة لندى – خارج ساحل دفون – وهى التى تصادف أن كانت مأوى الطيور . بديهى أنه حتى الطيور ، فى أيامنا هذه ، ليس مسموحاً لها بالسفر دون مرور بتحقيقات رسمية ، وهكذا فقد أوقع بعصفورنا فى الشرك ، وصور فوتوغرافيا ، وأطلق سراحه ، وآمل أن يكون قد زود ببطاقة تموين . من الشائق أن نرجم بالظن حول مستقبل هذا الحاج . إما أنه (أو إنها ، لأن التقرير لم يذكر جنسه) سيتبعه طائر آخر من الجنس المقابل ، وفى هذه الحالة لنا أن نتوقع أن تعمر انجلترا سريعا العصافير الأمريكية ، أو أن رائدنا الوحيد عليه أن يستخلص من الموقف أقصى استفادة ممكنة ، ويتناسل مع الدج الانجليزى الذى ليس migratorias وإنما هو musicus . وفى هذه الحالة الأخيرة ، لابد للانجليز من أن يبحثوا عن نوع جديد من الدج له بقعة حمراء ضعيفة على صدر الذكر فى فصل الربيع ، جنس يخلق به – إذ هو

خليط من الـ migratorius والـ musicus – أن يعـرف باسم الطائر التـروبادور أو عازف الأرغن اليدوى فى الشوارع .

والآن – لئن وسع العصفور الأمريكى أن ينجز مثل هذه المآثر ، فما الذى لايسع اللغة الأمريكية أن تنجزه ؟ على أن يخدمها طقس غربى قوى جداً بالطبع . ما لم تقيموا بأنفسكم ستاراً حديدياً لغوياً (وأظن أن هوليود ، إن لم نقل شيئا عن مالكى مجلات **تايم ولايف وذا نيويوركر** والدوريات الأخرى ، خليقة أن تحتج على هذا) فإنكم لا تستطيعون أن تبقوا اللغة الأمريكية خارج انجلترا . ومهما يكن من سرعة تحرك اللغة الأمريكية ، فستظل هناك وراءها دائما طقطقة الأقدام : أقدام الجمهور البريطاني الكبير التواق إلى كلمة أو عبارة جديدة . إن الأقدام قد تتخلف أحيانا شوطاً طويلاً ، ولكنها لاتكل . وعلى المدى الطويل لا أستطيع أن أفهم كيف يمكنكم أن تقصروا اللغة الأمريكية على أنفسكم . بديهى أن بريطانيا تواقة هى الأخرى إلى أن تصدر لكم ، وإن كانت حواجز التعريفة الجمركية تربكها . ولكن يلوح أن تيار اللغة – فى الوقت الحاضر – يجرى من الغرب إلى الشرق . لقد قوت الحرب الأخيرة من الجريان فى هذا الاتجاه : والناس من لاندز إند إلى جون أو جروتس يتغذون على الأفلام الأمريكية التى يفهمون كلامها – على ما قيل لى – أكثر مما يفهم الجمهور الأمريكى كلام الأفلام البريطانية . ربما كان هذا التيار المتدفق من الغرب إلى الشرق سيظل هو الأقوى لفترة طويلة قادمة : بيد أنه مهما حدث ، أعتقد إنه ستكون دائما ثمة حركة فى هذا الاتجاه أو ذاك ، بحيث أنه فى مواجهة المؤثرات النزاعة إلى تطوير لغات منفصلة ، ستكون ثمة دائماً مؤثرات أخرى نزاعة إلى الاندماج .

لاح لى أن من المهم أن ننحى مسألة اللغة هذه من الطريق ، قبل أن أحاول أن أذكر ما أعنيه بالأدب الأمريكى : حيث أنى أعتقد أن لنا العذر الآن فى أن نتحدث عما لم يكن موجوداً قط من قبل ، فيما إخال ، وهو وجود أدبين يكتبان بنفس اللغة . ومهما يكن من أمر ، فإنى عندما أؤكد أن مصطلح « الأدب الأمريكى » له عندى معنى واضح متميز ، لا أعتقد أن هذا المعنى قابل للتعريف كلية . وسأحاول أن أشرح من أى ناحية لا إخال أن من المرغوب فيه محاولة تعريفه . إن مصطلح «الأدب الأمريكى» ، ككثير من المصطلحات الأخرى ، قد غير وطور معناه مع الزمن . فهو يعنى لدينا الآن شيئاً مختلفا عما كان يمكن أن يعنيه منذ مائة عام خلت . إن له الآن معنى أكمل كثيراً مما كان يمكن أن يكون له آنذاك . لا أعنى بهذا أن الأدب الأمريكى فى القرن التاسع عشر أقل استحقاقا لهذا الإسم من الأدب الأمريكى فى القرن العشرين . وإنما أعنى

أن العبارة ما كان ليمكن أن تعني لكتاب قرن مضى ما تعنيه لنا ، وأن أمريكيتهم لا تتضح كاملة إلا عند النظر إلى الوراء . وفي البداية كان الحديث عن « الأدب الأمريكي » مجرد إقامة لتفرقة جغرافية : وما كان جوناثان إدواردز ليفهم ما يعنيه المصطلح اليوم .

إن الأدب الأمريكي الباكر ، دون إنجازات الكتاب التالين ، قد كان خليقاً بأن يكون مجرد أدب كتبه بالانجليزية رجال ولدوا أو عاشوا في أمريكا . إن وشطنون إرفنج أقل اتساماً بالطابع الأمريكي من فنيمور كوبر . وتتجه شكوكي إلى أن روايات الجورب الجلدي ، في نظر القارئ الانجليزي الذي عاصرها ، لم تكن تسجل مجتمعاً جديداً ومختلفاً ، وإنما كانت تسجل مغامرات الرواد الانجليز في بلد جديد ومختلف ، تماماً كما أظن أنها ما زالت تحتفظ ، في نظر الصبية الانجليز ، بنفس الجاذبية التي تتمتع بها حكايات المغامرات الطيبة عن الحياة الباكرة في الممتلكات والمستعمرات البريطانية في أي مكان . (وقد عاني كوبر ، شأنه في ذلك شأن والتر سكوت ، من كونه قد قرأ في مطلع الشباب ، ومن أن كثيرين لم يعيدوا قراءته بعد ذلك قط : ويقى على د . هـ . لورنس – الذي اكتشف كوبر في فترة متأخرة من حياته – أن يكتب عنه ما يحتمل أن يكون ألمع مقالة نقدية كتبت عنه) . ومن المحقق أن القارئ الانجليزي ، أيامها ، ما كان ليمكنه أن يتبين في ناتي بمبو ضرباً جديداً من الإنسان : ذلك أن مثل هذه الاختلافات لا تتبدى للعيان إلا عند النظر إلى الوراء .

ومهما يكن من أمر فإن أدب نيو إنجلند في القرن التاسع عشر يتسم على نحو واضح بشيء أكبر من الشخصيات المتعددة لمؤلفيه : إن له منظره المتمدين الخاص ، والخصائص الجنسية لمجتمع محلي انجليزي الأصل له ملامحه الخاصة المتميزة . وهو يظل ممثلا لنيو إنجلند ، أكثر منه لأمريكا . فإن لونجفلو وويتيير وبريانت وإمرسون وثورو – بل وآخر النيو إنجلند بين الخلص : روبرت فروست – ليمنحون من نواتهم – فيما أعتقد – لذوي الأصل النيو إنجلندي أكثر مما يمنحون لغيرهم . وإنهم ليملكون – بالإضافة إلى صفاتهم ذات الجاذبية الأوسع نطاقاً – سحراً نوستالجيا فريداً بالنسبة لأهل نيو إنجلند الذين يعيشون في غير وطنهم . أما عن الكاتب الذي هو أعظمهم قاطبة في نظري ، ناثانيل هوثورن ، فيلوح لي أن في هوثورن شيئاً ليس هناك من هو أقدر على تذوقه من القارئ الذي تسري الكالفينية في عظامه ، ويثقل شنق الساحرات (لا مطاردة الساحرات) على ضميره . وعلى ذلك فإن علامات الطريق التي اخترتها للتعرف على هوية الأدب الأمريكي لا توجد في نيو إنجلند . وأنا على ذكر من أن اختياري

قد يلوح تحكميا ، غير أنه لابد للمرء ، عند القيام بمثل هذه التعميمات العريضة ، من أن يخاطر دائماً . والكتاب الثلاثة الذين يقع عليهم اختياري هم بو وويتمان ومارك توين .

ولابد لي من أن أبادر إلى تفسير ما لا أعنيه . فأنا لا أضمر أن هؤلاء الكتاب أعظم بالضرورة من غيرهم ممن ذكرتهم أو كان بوسعي أن أذكرهم . كذلك لست أوحي بأن هؤلاء الرجال الثلاثة كانوا كأفراد « أشد أمريكية » من غيرهم ولست أوحي بأن الأدب الأمريكي اليوم مشتق من هؤلاء الثلاثة . كذلك لا أفترض أن بوسع المرء ، من دراسته لهؤلاء الكتاب الثلاثة ، أن يتوصل إلى صيغة للأمريكية في الأدب . فكنه ما قد تكونه خصائصهم الأمريكية المشتركة إنما هو شئ أعتبر أن من الحماقة محاولة تعريفه . وفي بحث المرء عن خصائصهم المشتركة قد يغفل بسهولة عن جوهر كل منهم .

وأنا أريد أن أؤكد نقطة مؤداها أني ، في قيامي بمثل هذا الاختيار ، لست معنيا بمسائل التأثير . إن المقارنة بين بو وويتمان خليقة بأن تكون كاشفة . فمن بين الشعراء الأمريكيين ، لا ريب في أن بو وويتمان هما اللذان تمتعا بأعلى صيت في الخارج ، وذلك في البلدان الناطقة بالانجليزية وفي الأقطار التي عُرفا فيها ، من طريق الترجمة ، سواء بسواء . والشئ الملحوظ في تاريخ بو بعد موته هو الحقيقة الماثلة في أن تأثيره في فرنسا كان عظيماً ، وذلك في ثلاثة شعراء فرنسيين عظماء ومن خلال وساطتهم ، وأن تأثيره في أمريكا وانجلترا كان لا يذكر . ولست أستطيع أن أفكر في أي شاعر جيد ، هنا أو في انجلترا ، تأثر إلى حد محسوس ببو ، إلا – فيما يحتمل – إدوارد لير . فكيف أمكن إذن أن يُختار بو كمؤلف أمريكي متميز ؛ في الوقت الذي لا يقوم فيه أي دليل كبير على أن أي شاعر أمريكي منذ بو قد كتب على نحو مختلف عما كان خليقاً بأن يكتب عليه ، لو أن بو لم يوجد قط ؟

وقد عُزي إلى ولت ويتمان، من الناحية الأخرى ، تأثير كبير في الشعر الحديث . وأنا أتساءل عما إذا لم يكن قد بولغ في هذا – إنه يذكرني في هذا الصدد بجيرارد مانلي هوپكنز ، وهو شاعر أدنى مرتبة من ويتمان ، ولكنه كان بدوره مبتدعاً مرموقاً في الأسلوب . لقد عثر كل من ويتمان وهوپكنز – فيما أظن – على مصطلح لفظي وعروض يلائمان تماماً ما كانا يريدان أن يقولاه ، ومن المشكوك فيه جداً أن يكون ملائما لما يريد أي شخص آخر أن يقوله . ومن الأسباب التي تجعل كتاباً كويتمان وهوپكنز يجتذبان المحاكين أنهما – في شعرهما الأقل إلهاماً – يجنحان ، كما قد يغري الكاتب ذو المصطلح الفردي بدرجة عالية ، إلى محاكاة نفسيهما : وإن محاكاة

المرء لنفسه ، أكثر مما هو الشأن مع خير عمله ، هي الشيء الآسر جداً ، والذي تسهل محاكاته . إن الحواري الحقيقي يتأثر بما يريد أستاذه أن يقوله **وبالتالي** يتأثر بطريقته في قوله . أما المحاكي - أو ربما كان لي أن أقول ؛ المستعير - فيتأثر أساساً بالطريقة التي قال بها الأستاذ ما لديه . ولئن أحسن محاكاة أستاذه الإحسان الكافي ، فقد ينجح حتى في أن يحجب عن نفسه الحقيقة الماثلة في أنه ليس لديه ما يقوله .

وإنه لمن الممكن ، من الجهة الأخرى ، أن يتبين أن تأثير مارك توين كان كبيراً . ولئن كان الأمر كذلك ، فإنما لهذا السبب : إن توين ، في «هكلبري فين» على الأقل ، يكشف عن أنه واحد من أولئك الكتاب ، الذين لا يوجد منهم عدد كبير في أي أدب ، الذين اكتشفوا سبيلاً جديداً للكتابة ليس صحيحاً لهم فقط وإنما للآخرين أيضا . وأنا خليق بأن أدرجه ، في هذا الصدد ، حتى مع دريدن وسويفت ، باعتباره واحداً من أولئك الكتاب النادرين الذين جعلوا لغتهم عصرية وبذلك « نقوا لهجة القبيلة » . وفي هذا الصدد أجدني خليقاً بأن أرفعه على هوثورن : رغم أن أسلوبه ليس أرهف ، وهو - من نواح واضحة - مستكشف للنفس الإنسانية أقل عمقا . ومن الناحية الظاهرية ، فإن توين يعادله محلية ، وهو محلي على نحو قوي . ومع ذلك تظل سالم هوثورن بلدة ذات موروث معين ، لا يمكن أن يوجد في أي مكان إلا في مكانه ، على حين أن مسيسيبي مارك توين ليس فقط هو النهر المعروف لمن يسافرون عليه ، أو يعيشون إلى جواره ، وإنما هو النهر العالمي للحياة الإنسانية - أشد عالمية ، بالتأكيد ، من كونغو جوزيف كونراد . وعند قراء توين في أي مكان أن المسيسيبي هو النهر . ففي توين - على ما أظن - عمق لا شعوري عظيم يضفي على « **هكلبري فين** » هذه القيمة الرمزية : رمزية يزداد حظها من القوة لكونها غير محسوبة ولا شعورية .

وها هنا نصل إلى خاصتين إخال أنهما ينبغي أن تجتمعا في أي كاتب أراني خليقاً بأن أفرده بالذكر كواحد من علامات الطريق لأدب قومي : إنهما النكهة المحلية القوية ، إلى جانب العالمية اللاشعورية . ولا ينبغي علينا أن نفترض أن هذا الأول يمكن دائما تبينه عند الفحص السطحي . فما هو الشيء المحلي ، على نحو يمكن تبينه ، في بو ؟ إنه فضلا عن « **البقة الذهبية** » وبضع قطع نثرية أخرى لا يوجد في عمل بو إلا القليل الذي يلوح أنه قائم على المناظر وأنماط الكائنات الإنسانية التي كان يعرفها . إن مهاده المفضلة إنما هي أماكن رومانتيكية خيالية : باريس أو بندقية لم يزرهما قط . إنه لأمر مربك جداً ، ولكن بو يظل لغزاً وحجر عثرة الناقد . وربما كان طابع بو المحلي راجعاً ببساطة إلى الحقيقة الماثلة في أنه لم تتح له قط فرصة السفر ، وأنه عندما كتب عن أوربا ، كانت أوربا ليس له معرفة مباشرة بها . إن الخبرة العالمية الموطن قد كانت

خليقة بأن تضر بو أكثر مما تفيده ، لأن عالمية الوطن يمكن أن تكون عدوا للعالمية - فهي قد تشتت الانتباه في غمرة المعرفة السطحية بالشوارع والمقاهي وبعض اللهجات المحلية لعدد من العواصم الأجنبية ، على حين أن العالمية لا يمكن أن تتأتى إلا من خلال الكتابة عما يعرفه المرء معرفة كاملة . لقد كان دوستويفسكي عالمياً ، ولا يؤثر في ذلك أنه ظل في روسيا . وربما كان كل ما يستطيع المرء أن يقوله عن بو هو أن نمط خياله كان نمطاً خلق عالمه الحلمي الخاص ، وأن العالم الحلمي الخاص لأي امرئ مشروط بالعالم الذي يعيش فيه ، وأن العالم الحقيقي وراء خيال بو كان عالم بالتيمور وريتشموند وفيلادلفيا الذي كان يعرفه .

وستكونون قد لاحظتم أن الكتاب الثلاثة الذين أركز عليهم انتباهي إنما هم ثلاثة من أولئك الذين استمتعوا بأكبر قدر من الصيت في الخارج . ومن الممكن للأجانب أن يخطئوا [في آرائهم] عن الكتاب المعاصرين : فأنا أعلم أن التقدير الانجليزي المعاصر لأهمية كاتب فرنسي ، أو التقدير الفرنسي المعاصر لأهمية كاتب انجليزي ، يمكن أن يكون سخرياً . غير أنني أظن أنه عندما يمضي ما فيه الكفاية من الوقت يحتمل أن يشير استمرار تذوق الأجانب إلى أن كاتباً من الكتاب يجمع بين المحلية والعالمية . إن الأجنبي قد تجذبه - في بداية الأمر - الاختلافات : فهو يجد أن أحد الكتاب شائق لأنه بالغ الاختلاف عن أي شئ موجود في أدب الأجنبي . ولكن الرواج الراجع إلى اختلافات الجدة من شأنه أن يذبل سريعاً : ولن يدوم إلا إذا تبين القارئ الأجنبي - ربما على نحو لاشعوري - التطابق فضلا عن الاختلاف ، فنحن عندما نقرأ رواية لدوستويفسكي أو نشاهد مسرحية لتشيخوف ، لأول مرة ، ننجذب فيما أظن إلى الطريقة الغريبة التي يتصرف بها الروس : وفيما بعد ننتهي إلى تبين أن طريقتهم لاتعدو أن تكون سبيلاً غريباً للتعبير عن أفكار ومشاعر نشترك فيها جميعاً . وعلى الرغم من أنه من أيسر الأمور على الكاتب أن يكون محليا دون أن يكون عالمياً ، فإني أشك فيما إذا كان بمقدور شاعر أو روائي أن يكون عالمياً دون أن يكون محلياً أيضاً . إذ من ذا الذي يمكنه أن يكون أكثر يونانية من أوديسيوس ؟ أو أكثر ألمانية من فاوست ؟ أو أكثر إسبانية من دون كيخوته ؟ أو أكثر أمريكية من هك فين ؟ ومع ذلك فإن كلا من هؤلاء إنما هو ضرب من النموذج الأعلى في ميثولوجية جميع البشر في كل مكان .

أما وقد بلغت هذه النقطة ، فلأقل الآن إن الأدب القومي يصل إلى الوعي ، في المرحلة التي يعي فيها أي كاتب شاب عدة أجيال من الكتاب وراءه ، في بلده ولغته ،

ومن بين هذه الأجيال عدة كتاب ينعقد الرأى على أنهم من العظماء . وأهمية هذه الخلفية للكاتب الشاب لا تقدر بثمن . ليس من الضرورى أن تزوده هذه الخلفية بنماذج للمحاكاة فمن المحقق أن الكاتب الشاب لاينبغي أن يثني موهبته - عن وعي - بحيث تتمشى مع أى تقليد - أمريكي أو غيره - مفترض . إن كتاب الماضي ، والماضى القريب بخاصة ، في مكان المرء ولغته ، قد يكونون ذوى قيمة للكاتب الشاب ، وذلك ببساطة كشئ محدد يتمرد عليه . وسيعترف بالسلالة المشتركة : ولكن لا حاجة به إلى أن يميل إلى أقاربه بالضرورة . ولنماذج المحاكاة أو الأساليب التى يتعلم منها فقد يكون من الأجدى عليه فى أكثر الأحيان أن يتجه إلى كتاب بلد آخر ولغة أخرى أو عصر أبعد . إن بعضا من أقوى دوافعى إلى النمو الأصيل فى سنى الباكرة قد جاءنى من هذا التفكير : « هذا رجل قال شيئا - منذ زمن بعيد ، أو فى لغة أخرى ، يراسل على نحو ما أريد أن أقوله الآن . فلأر - ما إذا لم يكن يمكننى أن أصنع ما صنع فى لغتى - فى لغة مكانى وزمانى » .

ومثل هذه الاعتبارات خليقة أن تجعلنا جميعاً على حذر من اتجاه الكبرياء القومي الضيق فى أدبنا ، وخاصة من طرح أسئلة كهذه : « أهذا الكاتب الجديد أمريكى حقاً أم لا ؟ وهل يتمشى عمله مع معايير أمريكا ومع تعريفاتنا لما يشكل الأمريكية فى الأدب ؟ » . فمن الواضح أن مثل هذه الرقابة النقدية لن تؤتى ثمرة سوى خنق الأصالة . وكثيراً ما تعالت هذه الصيحة من الكتاب الجدد : « ليس هذا انجليزياً ! » أو « ليس هذا فرنسياً ! » أو أى لغة أخرى . وهناك دائماً أيضاً خطر الإسراف فى تقدير النتاج المحلى لا لشئ إلا أنه محلى ولأن نحكم لاشعورياً على كتابنا بمعايير أقل تدقيقاً من تلك التى نطبقها على كتاب سائر الأمم . وإن تضييقك مجال ما هو مسموح به وقصره على الموضوعات أو الأساليب المتقبلة بالفعل إنما هو تأكيد لأن ما هو أمريكى قد استقر إلى الأبد . إن الأدب الحى فى عملية تغير دائماً . والآداب الحية المتعاصرة يغير كل منها الآخر دائما - خلال كاتب أو أكثر . وتستطيعون أن تكونوا على يقين من أن الأدب الذى يكتب فى أمريكا فى الأجيال القادمة سيعفى على أى صياغات لـ « ما هو أمريكى » ، تكون قائمة على عمل الكتاب وصولاً إلى من يكتبون الآن ، وشاملة لهم .

وبين الحين والحين تحدث ثورة ما ، أو طفرة مفاجئة فى الشكل والمضمون فى الأدب . وعند ذلك فإن طريقة للكتابة - مورست لجيل أو أكثر - يجد رجال قلائل أنها قد عفى عليها الزمن ، ولم تعد تستجيب لأنماط الفكر والشعور والكلام المعاصرة . إن نوعاً جديداً من الكتابة يظهر ، ويستقبل فى البداية بالاحتقار أو السخرية . ونسمع أن التقاليد قد ضرب بها عرض الحائط ، وأن العماء أقبل . وبعد فترة يظهر أن

الطريقة الجديدة للكتابة ليست هدامة ، وإنما معيدة للخلق . فليست المسألة هى أننا قد طلقنا الماضى ، كما يحب أن يعتقد الأعداء العنيدون – وكذلك أغبى المناصرين – لأى حركة جديدة . وإنما نحن قد وسعنا مفهومنا للماضى ، وأنه على ضوء ما هو جديد نرى الماضى فى نسق جديد . وربما أمكن لنا الآن أن ننظر إلى ثورة كتلك التى حدثت فى الشعر – فى انجلترا وأمريكا على السواء ، أثناء السنوات الأربعين الأخيرة .

وفى الحديث عن حدث كهذا لابد للمرء أن يذكر أسماء . وهكذا فإنى لكى أكون عادلا ، أفسر الأمر بقولى إنى أختار أسماء كأمثلة نموذجية ، وأن الشعراء الذين أذكرهم ليسوا بالضرورة مقيمين بالترتيب الذى ستَرد أسماؤهم به ، وإنهم ليسوا جميعا ، بالضرورة ، متفوقين على جميع الشعراء الذين لم أذكرهم . أضف إلى ذلك أن ثمة تداخلا فى أى ثورة أدبية من هذا النوع : فبعض الشعراء المستمرين فى الكتابة بما يدعى عادة الطريقة « الأكثر تقليدية » هم من الطبقة الأولى فى بابهم ، وقد تثبت شهادة التاريخ أنهم أعلى قيمة من شعراء كثيرين كتبوا بطرق أحدث .

وفى العقد الأول من هذا القرن كان ثمة موقف غير معهود . فلست أستطيع أن أفكر فى شاعر حى واحد ، فى انجلترا أو أمريكا ، فى أوج قواه آنذاك ، كان يمكن لعمله أن يبين الطريق لشاعر شاب على ذكر من الرغبة فى مصطلح جديد . لقد كانت تلك هى نهاية العصر الڤيكتورى . وقد اتجهت تعاطفاتنا ، على ما أظن ، إلى أولئك الذين يعرفون بالشعراء الانجليز فى التسعينيات ، وكانوا جميعا – باستثناء شاعر واحد – قد توفوا . وكان الاستثناء هو و . ب . ييتس الذى كان أصغر سنا وأقوى وأشد اعتدالا فى عاداته من شعراء نادى الناظمين الذين اختلط بهم فى شبابه . ولم يكن ييتس ذاته قد وجد بعد كلامه الشخصى ، فقد تطور متأخراً . وعندما ظهر كشاعر حديث عظيم حوالى عام ١٩١٧ كنا قد وصلنا فعلا إلى نقطة لم يلح لنا معها سابقاً ، وإنما معاصراً أكبر سنا ، وموضع توقير . إن ما خلفه لنا شعراء التسعينيات ، إلى جانب النغمة الجديدة لبضع قصائد لإرنست دوسون وجون ديڤدسون وآرثر سايمونز ، إنما هو التأكد من أنه قد كان ثمة ما يُتعلم من الشعراء الفرنسيين فى الحركة الرمزية – وقد كان أغلب هؤلاء الشعراء متوفين أيضا .

ولست أنوى تحديد التغير الذى حدث ، وإنما أنا لا أعدو أن أتتبع مجراه . فإن تحولا ، من النوع الذى خبرناه أثناء هذا القرن ، لا يمكن أن يُعزَى كلية إلى مجموعة واحدة من الشعراء ، والأبعد من ذلك عن الصواب أن يعزى إلى فرد واحد . وكما يحدث كثيراً فى ميادين العلم ، فإنه عندما يحدث اكتشاف جديد ، يكون مسبوقا بعدد

من الباحثين المتفرقين الذين يتصادف أن يتحسسوا طريقهم وكل منهم ، في بداية الأمر ، يجهل مجهودات الآخرين في نفس الاتجاه . وعند النظر إلى الوراء كثيرا ، يتعذرأن نعزو الاكتشاف إلى عبقرية عالم بمفرده . إن العلامة المشيرة point de repère التي ينظر إليها عادة وعلى نحو ملائم على أنها نقطة انطلاق الشعر الحديث هي المجموعة التي كان يطلق عليها اسم « أصحاب مذهب الصورة » في لندن ، حوالي عام ١٩١٠ . ولم أكن موجوداً هناك . لقد كانت جماعة أنجلو – أمريكية : ولم يسو التاريخ الأدبي بعد هذه المسألة ، ولعله لن يسويها أبداً : أكانت التصويرية نفسها ، أو اسمها ، من ابتكار الأمريكي إزرا باوند أم الانجليزي ت . إ . هيوم ؟ ويلوح أن شعراء هذه المجموعة قد جمع بينهم انجذابهم المشترك إلى الشعر الحديث في الفرنسية واهتمام مشترك باستكشاف إمكانات التطور من خلال دراستهم لشعر العصور واللغات الأخرى . ولئن كان مذهب الصورة قد غدا معروفا في أمريكا على نحو أسرع وأوسع نطاقاً مما كان الشأن في انجلترا ، فإن هذا يرجع – إلى حد كبير – إلى النشاط الحمس – وإن يكن أحيانا خاطئ التوجيه – لإيمي لويل التي اضطلعت بدور مدير الإعلانات عن حركة هي ، على وجه العموم ، مهمة أساسا بسبب حفزها التطورات التي تلتها .

أظن أنه من العدل أن أقول إن رواد شعر القرن العشرين كانوا من الأمريكيين أكثر مما كانوا من الانجليز ، عدداً وكيفاً على السواء . أما السبب في أن الأمر قد كان كذلك ، فهو ما لابد أن يبقى محلا للرجم بالظنون . ولست إخال أنه يرجع إلى أنه قد قتل من البريطانيين عدد أكبر في الحرب الأولى : فإن أجدر الشعراء البريطانيين الذين قتلوا في تلك الحرب ، ممن نشرت أعمالهم ، بالذكر إنما هو – في رأيي – أيزاك روزنبرج ، الذي كان خارج الحركة [الحديثة] . ولعل الأمريكيين الشبان ، في تلك الفترة ، لم يفدحهم ثقل التقليد الفيكتوري على نحو ما كان يفدح أقرانهم من الانجليز ، وأنهم كانوا أشد تفتحا على المؤثرات الجديدة ، وأكثر استعداداً للتجريب . (وعلى قدر ما لاحظت أستطيع أن أقول ، على وجه العموم ، إنه في مجال الشعر المعاصر فإن أخطر اتجاه يتعرض له ناظمو الشعر من الأمريكيين هو الجنوح إلى التطرف وانعدام الشكل ، على حين أن أخطر اتجاه يتعرض له ناظمو الشعر من الانجليز هو الجنوح إلى التقليدية والعودة إلى النمط الفيكتوري) غير أني عندما أنظر إلى جيلي ، أجد أن الأسماء التي تقفز ، فوراً ، إلى الذهن هي : إزرا باوند و و . ك . وليامز ، وولاس ستفنز – وقد يكون لكم أن تفخروا بشاعرة من مواليد سان لوي : هي مس ميريان مور . وحتى في الجيل الأحدث سنا بعض الشئ فإن الأسماء الأمريكية هي التي ترد على ذهني بسهولة أكبر : كمنجز ، وهارت كرين ، ورانسوم ، وتيت . وأنا لا أختار

هذه الأسماء إلا من بين المجربين الأشد جذرية ، أما الشعراء الذين يستخدمون تكنيكا يقع فى مرحلة متوسطة فإن المبرزين منهم كثيرون هنا كثرتهم فى انجلترا – وهذا شئ جديد . ففى القرن التاسع عشر كان پو وويتمان يقفان كشخصيتين دوليتين وحيدتين ، ولكننا فى السنوات الأربعين الأخيرة ، ولأول مرة ، رأينا بنية متجمعة من الشعر الأمريكى أثرت تأثيراً كلياً فى انجلترا وأوربا .

إنى لا أعدو هنا أن أقرر ما يلوح لى حقائق مجردة ، فأثناء الثلاثينيات لاح أن المد يتحول إلى الجهة الأخرى : والشخصية الممثلة لذلك العقد هى و . هـ . أودن ، رغم أن هناك شعراء بريطانيين آخرين من نفس الجيل سيثبت خير أعمالهم – فيما أعتقد – أنه يعادله بقاء . والآن فإنى لست أدرى ما إذا كان ينبغى اعتبار أودن شاعراً انجليزياً أو أمريكياً : وقد أفادنى خط تطوره من حيث أنه زودنى بإجابة نفس السؤال الذى أحيانا ما يقال عنى ، فإنى أستطيع أن أقول : « ليكن أودن ما يكون ، فإنى إخال أنى لابد أن أكون على الطرف المقابل له » . واليوم يوجد عدة شعراء شائقين ، أحدث سنا ، فى كلا البلدين ، وقد تلقت انجلترا بعض الإمدادات ذات القيمة من ويلز . غير أن ما أريد الوصول إليه من هذه المراجعة السريعة ، هو ببساطة ما يلى : لقد كانت توجد فى عصرى مؤثرات فى كلا الاتجاهين ، وأظن أن هذا كان يمثل نفعاً متبادلا للأدب على كلا جانبى الاطلنطى . غير أن الشعر الانجليزى ، والشعر الأمريكى لا يجنحان ، نتيجة لذلك ، إلى أن يندمجا فى نمط دولى واحد مشترك ، حتى على الرغم من أن شعر اليوم ، على أحد جانبى المحيط ، قد ينم على قرابة مع شعر الجانب الآخر أشد من قرابته مع شعر جيل سبقه . ولست أظن أنه يمكن الوصول إلى تقرير مرض لما يشكل الاختلاف بين « الموروث » الانجليزى و «الموروث» الأمريكى فى الشعر ، لأنه فى اللحظة التى تخرج فيها بتعريفك ، وكلما كان هذا التعريف محدداً ، يكون من المؤكد أن يظهر شاعر ما لا يدخل فى هذا التعريف على الإطلاق ، وإن كان من المؤكد ، رغم ذلك ، أنه انجليزى أو أمريكى . وإن الموروث نفسه ، كما قلت منذ فترة طويلة ، ليتغير على يدى كل كاتب جديد ذى عبقرية . وسيظل الاختلاف أمراً غير محدد ، ولكنه سيظل . وأظن أن هذا هو ما ينبغى أن يكون : ذلك أنه لأن الشعر الانجليزى والشعر الأمريكى أمران مختلفان ، يستطيع كل منهما أن يعين صاحبه ، وأن يسهم فى التجديد اللانهائى لكليهما .

من «أهداف التربية والتعليم»(*)

(١٩٥٠)

١ - هل يمكن تعريف «التعليم» ؟

في كتاب حديث[1] مخصص لنوع المشاكل التى سأتناولها هنا أصدر كاهن معروف حكما حاولت أن أعتنقه يقول : « إنها لحقيقة لسوء الحظ أن أغلب المربين لايتجاهلون المتقحمين على الأدب بما فيه الكفاية وإنما يدعون أنفسهم يتأثرون بهم بلا داع » . والحق أنه قد مهد لهذا التحذير القاسي بجملة أقل إزعاجا . فقد لاحظ لتوه أنه « إذا تمكن علماء الطبيعة وعلماء الدين والطبيعيون والفنانون ودارسو الاتصالات الإنسانية من أن يتحدوا لكي يخلعوا عليهم (أى على المتقحمين على الأدب) امتياز الحديث فيما بينهم فقط وتحولوا معا إلى إعادة النظر فيما يكون التعليم الحقيقى وإعادة التفكير السليم القائم على الخبرة الكافية ، لقلت كمية الخلط الذهني الذى نجده فى الدوائر التربوية ولتحقق المزيد من ذلك التعاون المشترك المفيد الذى يقوم بمعناه الأمثل بين أشخاص يسعون ، بمناهجهم المختلفة وسبلهم التي يكمل بعضها بعضا ، إلى الحقيقة الواحدة » . ولست على يقين مما إذا كنت سأعد ، في هذا السياق ، فنانا أو متقحما على الأدب ، ذلك أنه من المحقق أنه بين الإسهام المفيد والتقحم الجاهل قد يكون ثمة خط بالغ الضيق . ولابد لى من أن أتقبل المخاطرة إذا كنت سأقول أى شئ على الإطلاق .

إن التعليم موضوع نشعر جميعاً بأن لدينا ما نقوله عنه . فنحن جميعا قد تعلمنا إن قليلا أو كثيراً . ولدى أغلبنا شكاوى من عيوب تعليمنا . ونحن جميعاً نحب أن نلوم مربينا ، أو النظام الذى كانوا مضطرين إلى العمل تحت ظله ، على فشلنا فى تعليم أنفسنا . وأحيانا ما يكون الداخل على مهنة الأدب داخلا على التدريس أيضا . وقد كنت مدرسا فى مدرسة ابتدائية ، لفترة دراسية ، ومدرساً فى مدرسة للفتية الصغار مدة عام : وطوال ثلاث سنوات من حياتي كنت أشرف على فصل دراسي للراشدين مرة فى الأسبوع . وفي فترة من الفترات كنت مساعد مدرس الفلسفة ، أدرس

(*) من نص المحاضرات التى ألقاها بجامعة شيكاغو في نوفمبر ١٩٥٠ . ونشرت في مجلة ميجر (ديسمبر ١٩٥٠ ، ربيع وصيف وخريف ١٩٥١) .

(١) برنارد إيدنجزيل ، **الأزمة فى التعليم** (نيويورك ، مكجرو - هيل بوك كمباني ، ١٩٤٩) .

مجموعات من الطلبة كل أسبوع وبعد ذلك بفترة طويلة صرت مسئولا عن منهج لطلبة الجامعة موضوعه - وليغفر الله لي - الأدب الانجليزى المعاصر . ولست أدرج هنا سلسلة المحاضرات العامة المتنوعة التى ألقيتها في الجامعات لأنه ليس ثمة من يطالب بأن يُمتحن فيها ، ومن ثم لا يمكن أن تعد جزءاً من التعليم وأنا لا أذكر مؤهلاتى الإسمية هذه إلا كي أؤكد إنها ، فى رأيى ، ليست مؤهلات على الإطلاق بالنسبة لمهمتى هنا .

ومنذ عامين أخرجت كتاباً عنوانه « **ملاحظات نحو تعريف الثقافة** » - وهو عنوان أعلن بعض القراء أنه مدع ومتحذلق ، وأعلن آخرون أنه برهان على تظاهر ساخر بالتواضع .

٢ - تداخل الأهداف :

حتى الآن تقبلنا قائمة الدكتور جود لأهدافه التعليمية الثلاثة باعتبارها أنسب نقطة للانطلاق : الهدف المهنى أو ، إذا نحن وضعناه فى أكثر الصيغ تواضعا ، التدريب على كسب العيش : والهدف الاجتماعى أو هو ، بعبارة الدكتور جود ، تأهيل المرء لأن يكون مواطنا ، والهدف الفردى أو هو بتعبير ماثيو أرنولد : السعى إلى الكمال . غير أننا لانستطيع أن نعرف التربية بأنها مجرد حصيلة لهذه الأنشطة الثلاثة ، لأنه إذا أريد لاصطلاح « التعليم » أن يغطى هذه الميادين الثلاثة وألا ينطبق انطباقاً كاملا على أحدها بمفرده ، فينبغى علينا أن نقدر وجود علاقة ما ، أو بالأحرى متضمنات مشتركة ، بينها بحيث أن كلا منها على حين يظل من الممكن أن يسمى تعليماً ، لا يكون فى حد ذاته هو كل التعليم ، فنحن ندرك أن اختيار سبيل للعيش محصور أولا بقدرات الفرد ، وثانيا بأنواع النشاط التى يحبذها أو يقاومها المجتمع الذى يجد الفرد فيه نفسه أو بعبارة أخرى نوع الأشياء التى يكون الناس على استعداد لأن يدفعوا للمرء راتبا مقابل قيامه بها . واختيار المعاش يتضمن نوعاً من التكيف مع الوسط الاجتماعى ، على الرغم من أن بعض الناس يرغبون فى أن يحصلوا على معاش متواضع جداً لكى يتابعوا عملاً يلوح لهم ، أكثر مما يلوح لجيرانهم ، أجدر بالاهتمام . أضف إلى ذلك أننا نلاحظ أن ثمة طرقاً لكسب العيش ليست محمودة فى حد ذاتها ولا يجمل بنا أن ندرب الناس عليها : كالأنشطة الطفيلية التى تقتات ، على أحسن تقدير ، على حماقات البشرية ، وعلى أسوأ تقدير على رذائلها . ويثير هذا قضية المعايير الخلقية بحيث تكون صيغة كسب العيش صيغة غير كافية من ناحيتين ومن ثم نمضى إلى كلا الهدفين الآخرين فى قائمتنا . وإذا نحن

جعلنا منطلقنا الصيغة التي تقول « التدريب على المواطنة » فسيتضمن ذلك التدريب على كسب العيش أو بمعنى أوسع (يشمل الأشخاص الذين مازال يوجد منهم فئة قليلة يمكنها أن تعيش على دخل لم تربحه بمجهودها) التدريب على نشاط مفيد .

بوسعنا أن نمط اصطلاح «مفيد» على نحو بالغ الاتساع بحيث يشمل الأنشطة التي تلوح للسواد الأعظم من الناس بلا جدوى تماما ، ولكنى إخال أننا ينبغي أن نتفق على أن الشخص الذى يكون – طبقاً لكل معايير القياس – عديم الفائدة تماماً للمجتمع لا يكاد يعد نتاجاً ناجحاً للتعليم . وإخال أننا ينبغي أن نتفق على أن أفضل المواطنين هم الذين يحتمل أن يطوروا « القوى والملكات الكامنة فى طبيعتهم » أو على الأقل نتفق على أن أى مجتمع لايحاول أن يمكنّ من يملكون أفضل القوى والملكات الكامنة فى طبيعتهم من أن يطوروها إنما يتصور المواطنة على نحو بالغ الضيق وخال من الامتياز ، ولن يكون مجتمعاً جديراً بأن نعلم الناس لكى يخرجوا إليه . وأخيراً فإن تنمية القوى والملكات الكامنة إنما تعتمد على متابعة الأنشطة الصحيحة – بما فى ذلك أفضل الوظائف التى يستطيع الأفراد أن يجدوها ليعيشوا منها ، كما تعتمد أيضاً على أن يجد الفرد نفسه فى مجتمع يمكن أن تغذى فيه قواه وملكاته وأن تؤتى ثمرا . وهكذا نجد أن كلا من هذه الأهداف التعليمية يفضى إلى عملية يمكن أن توصف ، فى السياق الصحيح ، بأنها «تعليم» ، رغم أننا لانستطيع أن نعرّف التعليم بأى من هذه الأهداف مستقلة . وكل من هذه الطرق يؤدى حتما إلى أحكام وقرارات خلقية تنقلنا إلى ما وراء الحدود التى نحب أن نحصر «التعليم» فى نطاقها إذا أردنا أن نتمكن من التحكم فى الموضوع .

* * *

لا أظن أن أى والدين قد نشّآ طفلهما بهدف جعله يغدو شاعراً . إن بعض الوالدين قد نشآ أطفالهم بحيث يغدون مجرمين . غير أنه بالنسبة للوالدين الصالحين المحبين يكاد الشاعر أن يكون آخر شئ يريدان لطفلهما أن يكونه ، إلا إذا ظنّا أن هذا هو السبيل الوحيد لإنقاذه من أن يغدو مجرماً . وأظن أن الشعراء ، أثناء سنواتهم الغضة ، يبدون عادة اهتماماً باللغة والتعبير ويصدر عنهم ما يدل على ميل إلى دراسة اللغات أكثر من الميل إلى دراسة العلم ، على أن هذا ليس صحيحاً على الدوام . فأنا أعرف رجالاً لاحوا ، فى طفولتهم ، لآبائهم مبشرين بأن يصيروا من نوع همفرى ديفى أو كلارك ماكسويل ، وفجأة تحولوا باهتمامهم إلى الأدب فى سن الخامسة عشرة أو السادسة عشرة .

* * *

ونجد فى المحل الأول أن عليه عادة أن يكسب عيشه فمن الواضح أن الشعر هو المهنة التي لا يتوقع أحد أن يكسب عيشه من ورائها ولدى أغلب الناس هناك الصراع بين مطالب الوظيفة التى يجعلون منها همهم الرئيسى فى الحياة ومطالب « القوى والملكات الكامنة » . غير أن أمام الشاعر مشكلة ثلاثية ينبغى عليه أن يحلها : فعليه أن يكسب عيشه ، وعليه أن يمارس ويكمل ذاته في الكتابة ، وعليه أن تكون له اهتمامات أخرى بالإضافة إلى ذلك . عليه أن يفعل هذا الشئ الأخير لا ليمارس قواه الكامنة فحسب ، ولا ليغدو رجلا مثقفاً ، وإنما لأنه لابد له من أن يكون ذا اهتمامات أخرى كيما يجد ما يكتب عنه . ولايكاد يوجد شكل من المعرفة لا يفيده (وذلك ، بداهة ، بالإضافة إلى المعرفة بأكبر قدر من أفضل الشعر المكتوب بعدة لغات يمكنه أن يتمثله) لأنه بدون اهتمامات ذهنية أخرى تكون خبرته بالرجال والنساء محدودة جداً شريطة أن يكون كل شئ بمثابة زاد لطاحونته ، وأن يكون ذا حب استطلاع حى إزاء ما يفكر فيه البشر ويفعلونه وأن يهتم بهذه الأشياء لأجل ذاتها . وهو مشغول دائماً بحل المشكلة التى ينبغى على كل إنسان أن يحلها لنفسه ، مشكلة ربط كل الأنشطة الإنسانية الأخرى بنشاطه الخاص . وليس بمقدوره أن يعرف ما مقدار ولا أى الموضوعات التى يفحصها سيكون مفيداً له فائدة مباشرة كشاعر . ولكن شعره سيتأثر حتماً بدراساته واهتماماته . وكلما ازداد ما يمكن تمثله ، كان ذلك أفضل . وأخيراً فإن أمامه مشكلة كسب عيشه .

٣ – الصراع بين الأهداف :

لاحظنا فيما سبق أن اصطلاح « التعليم » قد غدا أعصى على التعريف نتيجة للتغيرات الاجتماعية فى الثلاثمائة أو الأربعمائة سنة الماضية . ونستطيع أن نميز بين أربعة أوجه مهمة . ففى المرحلة الأولى كان اهتمامنا مقصوراً على تدريب أقلية صغيرة لبعض المهن القائمة على التعليم وفى المرحلة الثانية ، ومع التهذيب الذى دخل على الثقافة ، صرنا نعنى بتربية سادة مهذبين أو سراة (honnête homme) ونعنى فى الوقت نفسه بتقديم أوليات التعليم لطبقة اجتماعية أدنى . وأثناء القرن التاسع عشر انشغلت أذهان المربين إلى حد كبير بمشكلة مد نطاق منافع التعليم ، أو ما يظن أنها منافع ، بالمعنى الذى كان يفهم من كلمة التعليم ، ليشمل عدداً متزايداً من السكان . ومن الواضح أن المشكلة كانت بسيطة آنذاك : إذ كان الناس لايزالون يظنون أنهم يعرفون ما هو التعليم – إنه ما ظل قسم من المجتمع يتلقاه . وعلى قدر ما كان من الممكن تقديم هذا التعليم لأعداد متزايدة ، كان المربون يشعرون بأنهم يسلكون الطريق

السليم . غير أننا اليوم ندرك أننا اقتربنا اقتراباً كافياً من نهاية هذا الاتساع فى نطاق التعليم كيما نواجه مشكلة جديدة تماماً . إنها لمشكلة شبيهة بما حدث عند نهاية الكشوف الجغرافية . ففى القرن التاسع عشر كانت الولايات المتحدة لاتزال تتجه نحو الغرب وكانت الأمم الأوروبية ماتزال تطالب لنفسها بحقوق فى المستعمرات من أجل تكوين امبراطوريات .

والآن نجد أن مناطق التوسع الجغرافى قد انتهت – أو انتهت ، على الأقل ، بالطرق التى كانت تستخدم فى القرن السابق . وفى القرن التاسع عشر لاح أنه ليس هناك سوى مشكلة تعليم مزيد من أعضاء المجتمع . أما الآن فقد وصلنا إلى مرحلة لا نحاول فيها ببساطة أن نعلم مزيداً من الناس – وإنما نحن قد أصبحنا ملزمين بأن نزود كل إنسان بشئ يدعى تعليماً . إننا ندنو من نهاية تخومنا التعليمية . ومنذ فترة طويلة مضت قرّ قرارنا على أنه ينبغى تعليم كل إنسان كيف يقرأ ويكتب ويفك الخط . وعلى قدر ما كانت هناك أعداد كبيرة من الناس يستطيعون أن يقرأوا أو يكتبوا أو يفكوا الخط ، لم نكن بحاجة إلى أن نمعن النظر فى موضوع ما يعنيه التعليم أكثر مما ينبغى . إن كل مرحلة نمو من المراحل التى يمر بها مجتمعنا لا تجبهنا بمشاكل جديدة فحسب ، وإنما تجبهنا أيضا بمشاكل أشد صعوبة ، وبنفس المشاكل فى صور أصعب : لأن علينا الآن أن نتمشى مع نوع جديد من الأمية ، أمية أعصى كثيراً على أن يُتغلب عليها – وهى ، على وجه التحديد ، أمية ذلك القسم من السكان الذى تلقى تعليمه الأولى ولكنه صار أميا من خلال انعدام المناسبات التى يستخدم فيها ما تعلمه . وهذه الأمية الثانوية ظاهرة جديدة . وهى تتفاقم من جراء تأثير الإذاعة والصور المتحركة وحلول الصور محل الكلمات فى الدوريات الرائجة . وإنى لمقتنع بأن القراء فى انجلترا – قراء أى شئ – يمكن أن يصنفوا جزئيا على حسب حجم حرف الطباعة الذى يستطيعون أن يلقوا إليه بانتباههم . ويستطيع المرء أن يقول إن الرجل المتعلم هو الذى يمكنه أن يقرأ تقارير المناقشات البرلمانية ، وتقارير القضايا الهامة ، من بدايتها إلى نهايتها – على أن يسقط ، بطبيعة الحال ، على نحو ذكى ، ما ينبغى إسقاطه . وثمة عدد كبير ممن يمكنهم أن يقرأوا بضع فقرات إذا كان حرف الطباعة كبيراً بما فيه الكفاية . وثمة نسبة متزايدة من السكان لايمكنهم أن يقرأوا إلا رؤوس الموضوعات فى أى جزء من جريدة لا تكون مختصة بالرياضة أو بالجرائم .

* * *

٤ – قضية الدين :

وصلنا حتى الآن (فيما آمل) إلى نتيجة مؤداها أن ثمة متضمنات متبادلة بين التربية من أجل المواطنة ، بمعنى أن يغدو الإنسان كائنا اجتماعياً ، وتنمية القوى الكامنة للفرد أو ترقية « الإنسان من حيث هو إنسان » . إن الإنسان لايستطيع أن يغدو مواطنا صالحاً تماماً إلا إذا كان رجلا صالحا أيضا ، والرجل الصالح تماماً ينبغي أن يكون أيضاً مواطناً صالحاً – على الأقل بمعنى أن يعنى بمصلحة جيرانه . فالتفرقة هنا والعلاقة شبيهان بالتفرقة والعلاقة بين العمل واللعب . وإنه ليكون ثمة خطأ ما عندما لايجد الإنسان متعة في عمله . ولكي تمارس أى لعبة على الوجه الصحيح فعليك أن تبذل فيها مجهوداً .

ومهما يكن من أمر فإننا حتى لو أدركنا المتضمنات المشتركة بين المواطنة ونمو الفرد لظللنا بحاجة إلى معيار نقيس به كلا من هذين الأمرين . وعلى هذا فإننا نجنح إلى أن نجعل أيا منهما معياراً للآخر في سياقات مختلفة . إن المواطنة تكون في أحد السياقات غير محددة ، فنحن نعتبر أن من الأمور المسلم بها أنه مهما كان معناها فنحن جميعا نفهمه ، وسنكيف فكرتنا عن النمو الفردى بحيث تتلائم مع هذه المواطنة التى لم نجد لها تعريفا . وفي سياق آخر فقد نفعل عكس هذا تقريباً . فانحصارنا في إحدى وجهتي النظر يجنح إما إلى أن يجعلنا مستبدين نفرض قيوداً صارمة على ممارسة اختيار الفرد أو هواة . والاقتصار على وجهة النظر الأخرى خليق بأن يجعل منا مسرفين في الدعوة إلى الحرية نؤمن كما يؤمن بعض الناس بأن خير أشكال الحكومة هى تلك التى تحكم إلى أقل حد ممكن . وهذه الطائفة الأخيرة خليقة بأن تجنح إلى الاعتقاد بأن البشر صالحون بطبيعتهم وأنهم لو تركوا لأنفسهم فسيزدهرون ليصيروا مواطنين صالحين . أما الطائفة الأولى فإنها خليقة بأن تجنح إلى الاعتقاد بأنك تستطيع أن تجعل الناس صالحين وذلك بفرض قوانين صالحة عليهم – أو إلى الاعتقاد بأن ما يبقى من سلوك الكائن الإنساني ، بعد ما يمكن التحكم فيه من طريق التشريع ، لايهم . وفي هذه المنافسة يحتمل أن تكتب الغلبة للميالين إلى الاستبداد ،لأن السلطة طريق مختصر إلى معالجة العيوب وضروب الظلم . والسياقات التى نكون فيها أعضاء في بنية أكثر إجباراً من تلك التى نكون فيها أفراداً . ففي الحالة الأخيرة نقف بمفردنا ، وإنه لأيسر لنا أن نخضع أنفسنا لسلطة نطابق بين أنفسنا وبينها من أن نتحمل عدم انصياع الآخرين .

على الرغم من أننا قد نتفق ، عند هذه النقطة ، على أن كلا من المواطنة والنمو

الفردى متضمن فى الآخر ، فإننا نفتقر إلى معيار خارجى يمكننا أن نقيس به كلا من المواطنة والنمو الفردى لأن قياس كل منهما بالآخر سيخلفنا فى دائرة مفرغة من التعريف الوهمى نعرف فيها كل جانب بالجانب الآخر . لقد وجدنا أن « رقى الإنسان كإنسان » عبارة خاوية ، إلا إذا وجدنا إجابة مشتركة عن هذا السؤال : «ما الإنسان ؟» . والآن فإننا لانستطيع أن نتوقع أن نتفق على إجابة واحدة عن هذا السؤال . لأننا حين نصل إليه يتبين أن اختلافاتنا إنما هى - فى نهاية المطاف - اختلافات دينية . وليس من المهم أن تكون « شخصاً متديناً » أو لا تكون ، أو ما إذا كنت تدحض صراحة كل شئ تدعوه « دينا » ، إذ سيظل ثمة ضرب من الاتجاه الدينى - حتى إذا دعوته اتجاهاً لا دينياً - متضمنا فى إجابتك .

وثمة مسألتان ينبغى التمييز بينهما : وهما مكان الدين فى التعليم ومكان التعليم فى الدين . ونحن أكثر ألفة بالمسألة الأولى . أما السؤال عن مكان الدين فى التعليم فتوجد عدة إجابات عنه .

* * *

إنه لينبغى أن يكون من أهداف التعليم المحافظة على استمرار ثقافتنا - غير أنه لا الاستمرار ولا احترام الماضى يتضمن أن نقف فى مكاننا جامدين . ويجمل بنا اليوم ، أكثر مما كان الشأن فى أى وقت مضى ، أن ننظر إلى التربية والتعليم كوقاء لنا من خطأ المعاصرة الصرف . فنحن نتطلع إلى معاهد التعليم لتحفظ لنا معرفة بالماضى وفهما له . وينبغى أن يعاد تفسير الماضى بوساطة كل جيل لأن كل جيل يجلب معه تحيزاته الخاصة وضروبه الجديدة من سوء الفهم .

من «ما الذي يعنيه دانتي بالنسبة إليّ»(*)

(١٩٥٠)

هل لي أن أشرح بادئ ذي بدء السبب في أني اخترت ألاّ ألقي محاضرة عن دانتي وإنما أن أتحدث حديثًا تعوزه الصبغة الرسمية عن تأثيره فيّ ؟ إن ما هو خليق بأن يلوح أثرة في هذا التصرف من جانبي إنما هو عمل باعثه التواضع . والتواضع الذي يدعيه ليس سوى حكمة - فأنا لست دارساً لدانتي على أي نحو من الأنحاء . ومعرفتي العامة باللغة الإيطالية هي من الضآلة إلى الحد الذي آثرت معه في هذه المناسبة وبدافع من احترامي للحاضرين ولدانتي نفسه أن أمتنع عن الاستشهاد بكلماته في نصها الإيطالي . ولست أشعر بأن لديّ ما أسهم به في موضوع شعر دانتي أكثر مما قلت ، منذ سنوات خلت ، في مقالة وجيزة لي عنه . وكما شرحت في التصدير الأصلي لتلك المقالة ، فإني لم أقرأ دانتي إلا مستعينا بترجمة نثرية إلى جوار الأصل . ومنذ أربعين عاماً مضت شرعت أعالج « الكوميديا الإلهية » بهذه الطريقة . وعندما كنت إخال أني أمسكت بناصية معنى إحدى القطع التي تعجبني على وجه الخصوص كنت أحفظها عن ظهر قلب بحيث أمكنني ، لبضع سنوات أن أنشد لنفسي قسماً كبيراً من هذه الأنشودة أو تلك ، وأنا راقد في الفراش أو في رحلة بالقطار . ويعلم الله ما كان ذلك خليقاً بأن يلوح عليه لو أنني كنت أترنم بأبياته بصوت مرتفع . غير أني تمكنت بهذه الطريقة من أن أغرس نفسي في شعره . وقد مضت الآن عشرون سنة منذ قلت كل ما تؤهلني معلوماتي القليلة لأن أقوله عن دانتي . غير أنه لاح لي أنه قد لايكون مما يخلو من التشويق بالنسبة لنفسي ، وربما أيضاً لغيري ، أن أحاول تسجيل الطريقة التي تمثل ديني له . ولست أظن أني بقادر على أن أفسر كل شئ حتى لنفسي غير أني لما كنت لا أزال بعد أربعين سنة أنظر إلى شعره على أنه أكثر المؤثرات في شعري الخاص إلحاحاً وعمقاً ، فإني أود أن أقرر على الأقل بعض الأسباب التي جعلتني أتأثر به . وربما كانت اعترافات الشعراء عما يعنيه دانتي بالنسبة لهم قد تسهم بشئ في تذوقنا لدانتي نفسه . وأخيراً فإن ذلك هو المساهمة الوحيدة التي يمكنني أن أتقدم بها .

(*) من حديث ألقي على المعهد الإيطالي بلندن في ٤ يوليو ١٩٥٠ .

إن أعظم الديون ليست دائماً أوضحها . وهناك ، على الأقل ، أنواع مختلفة من الدين . ونوع الدين الذى أدين به لدانتى إنما هو النوع الذى يستمر فى التراكم ، وليس هو دين فترة أو أخرى من حياة المرء . وعن بعض الشعراء أستطيع القول بأنى تعلمت الكثير منهم فى مرحلة معينة من حياتى . فأنا أستطيع أن أقول عن جيل لافورج مثلا إنه كان أول من علمنى كيف أتكلم وعلمنى الإمكانات الشعرية لمصطلحى الكلامى الخاص : إن مثل هذه المؤثرات الباكرة ، المؤثرات التى تقدم المرء ، لأول مرة ، إلى نفسه - إذا جاز لى استخدام هذا التعبير - ترجع ، فيما أظن ، إلى انطباع هو - من أحد الجوانب - تبين لمزاج قريب من مزاج المرء ، وهو - من جانب آخر - اكتشاف لشكل من التعبير يقدم مفتاحاً لاكتشاف الشكل الخاص بالمرء . وليس هذان بالشيئين المختلفين ، وإنما هما وجهان لنفس الشئ . غير أن الشاعر الذى يستطيع أن يفعل هذا للكاتب الشاب لا يحتمل أن يكون واحداً من الأساتذة العظماء . فهؤلاء الأخر أشد سموا وأشد بعدا من أن يفعلوا ذلك . إنهم أشبه بأسلاف بعيدين كادوا يؤلهون : على حين أن الشعراء الأضأل قامة ، ممن وجهوا خطى المرء الأولى ، أشبه بأخوة أكبر سناً يعجب بهم الإنسان .

ثم نجد أن من بين المؤثرات أولئك الشعراء الذين تعلم المرء منهم شيئا واحداً - ربما كان بالغ الأهمية بالنسبة له ، رغم أنه قد لا يكون بالضرورة أعظم مساهمة قدمها هؤلاء الشعراء . وإخال أنى قد تعلمت من بودلير ، أولا ، سابقة فى اكتشاف الإمكانات الشعرية - التى لم يطورها قط أى شاعر يكتب بلغتى - التى تنطوى عليها الأوجه الأشد قبحاً للمدينة الكبيرة الحديثة ، وإمكانية الاندماج بين ما هو واقعى على نحو قبيح وما هو تخيلى ، وإمكانية وضع الحقيقى إلى جانب المغرق فى الخيال . ومنه تعلمت - كما تعلمت من لافورج - أن نوع المادة التى اكتسبتها ، نوع المادة التى يكتسبها المراهق فى مدينة صناعية فى أمريكا - يمكن أن تكون مادة للشعر ، وأن منبع الشعر الجديد قد يكون موجوداً فيما كان يعد ، حتى ذلك الحين ، مفتقراً إلى الشاعرية على نحو مستحيل ، وجديبا ، لا ينثنى ، وأن مهمة الشاعر ، فى الحقيقة ، هى أن يصنع شعراً من منابع اللاشعرى التى لم يستكشفها أحد ، وأن الشاعر ، فى الحقيقة ، إنما تلزمه مهمته بأن يحيل ما ليس بشعرى إلى شعر . إن بوسع شاعر عظيم أن يمنح الشاعر الشاب كل ما يستطيع أن يمنحه له فى أبيات بالغة القلة . وربما أكون مدينا لبودلير ، أساساً ، بنصف دستة أبيات من ديوان « أزهار الشر » Fleurs du Mal بأكمله ، وإن دلالته بالنسبة لى إنما تتلخص فى هذه الأبيات :

Fourmillante cité , cité pleine de réves,

Ou le spectre en plein jour raccroche le passant..

أيتهـا المدينة الحاشدة ، يا مدينة الأحـلام

حيث يقبض الشبح على المار فى وضح النهار ...

فقد كنت أعرف ما يعنيه ذلك ، لأنى عشته قبل أن أعرف أنى أريد أن أحيله إلى شعر خاص بى .

وقد يلوح لكم حديثى هذا بعيداً جداً عن دانتى ، ولكنى لا أستطيع أن أعطيكم أى شئ مقارب لما فعله دانتى من أجلى دون أن أتحدث عما فعـله شعراء آخـرون لى . وعندما كتبت عن بودلير أو دانتى أو أى شاعر آخر كانت له أهمية كبرى فى تطورى الخاص ، فقد كتبت لأن هذا الشاعر يعنى الكثير لى ، ولكنى لم أكتب عن نفسى ، وإنما عن ذلك الشاعر وعن شعره . بمعنى أن أول دافع إلى الكتابة عن شاعر عظيم إنما هو دافع العرفان ، ولكن الأسباب التى يشعر المرء من أجلها بالعرفان تلعب دوراً بالغ الضآلة فى التذوق النقدى لذلك الشاعر .

وعلى المرء ديون كثيرة ، ديون لا حصر لها ، لشعراء من نوع آخر . فثمة شعراء كانوا فى مؤخرة ذهن المرء ، أو لعلهم كانوا فيه عن وعى ، عندما كانت تواجهه مشكلة خاصة يريد حلها ، ويكون فى بعض ما كتبوا ما يوحى بطريقة لحلها . وهناك الشعراء الذين استعار منهم المرء ، معدلا بيتا من الشعر ليلا ثم لغة أو فترة زمنية أو سياقاً مختلفاً . وهناك من يظلون فى ذهن المرء باعتبارهم قد أرسوا معيار فضيلة شعرية خاصة ، كما أرسى ڤيون معيار الأمانة ، ومثلما ثبتت سافو عاطفة محددة فى العدد الصحيح والحد الأدنى من الكلمات إلى الأبد . وهناك أيضا الأساتذة العظماء الذين يشب المرء ببطء عليهم . فعندما كنت شابا كنت على راحتى مع الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين الأدنى مرتبة ، أكثر مما كنت على راحتى مع شكسبير : لأن هؤلاء الأولين كانوا ، إذا جاز لى أن أقول ذلك ، رفاق لعب أقرب إلى حجمى . إن من معايير اختيار الأساتذة العظماء ،الذين يعد شكسبير واحداً منهم ، أن تذوق شعرهم مسألة تقتضى عمراً بأكمله ، لأنه عند كل مرحلة من النضج – وهو ما يجب أن يكون ديدن المرء فى حياته كلها – يتمكن من أن يفهم هؤلاء الشعراء فهما أفضل . وشكسبير ودانتى وهوميروس وڤرجيل من بين هؤلاء الشعراء .

تنقلت عبر بعض تنوعات « التأثير » لكى أصل إلى إيماءة ، من طريق المقابلة ، لما عناه دانتى بالنسبة لى . من المحقق أنى استعرت منه أبياتى فى محاولتى أن أعيد إخراج ، أو بالأحرى ، أن أوقظ فى عقل القارىء ذكرى مشهد من دانتى ، وبذلك أقيم

صلة بين الجحيم الوسيط والحياة الحديثة . وربما كان بمستطاع قراء قصيدتى « **الأرض الخراب** » أن يتذكروا أن مرأى موظفى المدينة وهم يتتابعون على جسر لندن ، متجهين من محطة السكة الحديد إلى مكاتبهم ، قد ابتعث هذا التأمل : «ما كنت أحسب الموت خليقاً أن يحصد هؤلاء الناس جميعاً» ، وأننى فى موضع آخر عدلت ، عمداً ، بيتا من دانتى بأن غيرته إلى : «شرعوا يزفرون ويرسلون تنهدات قصيرة قليلة» وأشرت إلى مصادرى فى الملاحظات (التى ذيلت بها القصيدة) لكى أجعل القارئ الذى تعرف على الإشارة يدرك أننى كنت أرغب فى أن يتعرف عليها ، ويدرك أنه قد كان بحيث يفوته المغزى لو أنه لم يتعرف عليها . وبعد عشرين سنة من كتابتى « **الأرض الخراب** » كتبت فى « **ليتل جيدنج** » قطعة كان المراد بها أن تكون أقرب معادل لإحدى الأناشيد فى الجحيم أو المطهر يمكننى أن أصل إليه ، إن أسلوبا أو محتوى . وبديهى أن الهدف من ذلك كان هو نفس هدفى من الإشارات إلى دانتى فى « **الأرض الخراب** » وهو أن أقدم إلى ذهن القارئ توازيا ، من طريق المقابلة بين الجحيم والمطهر اللذين زارهما دانتى ، ومشهد مهلوس بعد غارة جوية . غير أن المنهج كان مختلفا : ففى هذه الحالة عاقنى عن الإيراد أو التحوير بالتفصيل – حيث أنى لم أستبح لنفسى الحرية فى أن أستعير وأحور إلا بضع عبارات – لأنى كنت **محاكياً** . لقد كانت أول مشكلة واجهتنى هى أن أجد مقاربا للوزن الثلاثى terza rima دون تقفية . ذلك أن الانجليزية أقل امتلاء بالكلمات المقفاة من الإيطالية ، والقوافى التى نملكها هى ، على نحو من الأنحاء ، أشد نزوعا إلى التأكيد . فالكلمات المقفاة تجتذب الانتباه إلى ذاتها أكثر مما ينبغى : والإيطالية هى اللغة الوحيدة التى أعرفها التى يمكن فيها للقافية المضبوطة أن تحدث دائماً تأثيرها . أما عن كنه التأثير الذى تحدثه القافية فأمر متروك لعالم الأعصاب أكثر مما هو متروك للشاعر كى يفحصه – دون مخاطرة أن تتقحم القافية . وعلى ذلك فقد عمدت ، تحقيقاً لغرضى ، إلى تناوب بسيط بين النهايات المنبورة وغير المنبورة ، بلا تقفية ، باعتبارها أقرب سبيل لنقل التأثير الخفيف الذى تحدثه القافية فى الإيطالية . وعندما أقول هذا لا أحاول أن أرسى قانونا ، وإنما أنا لا أعدو أن أشرح كيف وُجهت ، فى موقف معين . وإخال أن الوزن الثلاثى terza rima المقفى أكثر صلاحية ، فيما يحتمل ، لترجمة **الكوميديا الإلهية** من الشعر المرسل . إذ نجد لسوء الحظ فى هذا الصدد أن البحر المختلف إنما هو طريقة مختلفة فى التفكير . إنه نوع مختلف من **الترقيم** ، لأن مواضع التأكيد ووقفات النفس لا تأتى فى نفس الموضع . لقد كان دانتى يفكر بالوزن الثلاثى terza rima ، وإنه لينبغى ترجمة القصيدة ، على أقرب نحو مستطاع ، إلى نفس شكل الفكرة فى الأصل . وهكذا نجد

أن شيئا يضيع عند الترجمة إلى شعر مرسل : رغم أنني ، من ناحية أخرى ، عندما أقرأ ترجمة بالوزن الثلاثي terza rima **للكوميديا الإلهية** ، وأصل إلى قطعة أتذكر نصها الأصلي جيداً ، أشعر دائماً بالقلق مسبقاً وذلك من جراء النقلات الضروب التي أعلم أن المترجم سيضطر إلى إجرائها لكي يجعل كلمات دانتي تدخل في قافية انجليزية . وليس هناك نظم يتطلب من الحرفية في الترجمة أكثر مما يتطلبه نظم دانتي ، لأنه ليس هناك شاعر يقنعنا ، على نحو أكثر اكتمالا ، بأن الكلمة التي استخدمها هي الكلمة التي يريدها ، وأنه ما من كلمة أخرى يمكن أن تحل محلها .

ولست أدري ما إذا كان بديل القافية الذي استخدمته في القطعة المشار إليها خليقاً بأن يكون محتملا في قصيدة بالغة الطول بالانجليزية : ولكني أعلم أني شخصيا لا أستكثر أن أخصص ما بقي من حياتي لمحاولة كتابته . لأن من الأشياء الشائقة التي تعلمتها في محاولتي محاكاة دانتي بالانجليزية : الصعوبة البالغة لمثل هذه المحاكاة . فهذا القسم من قصيدة - لا تبلغ في الطول مبلغ أنشودة واحدة من **الكوميديا الإلهية** - قد كلفني من الوقت والمشقة والغيظ أكثر مما كلفتني أي قطعة كتبتها - على نفس الطول . لم تكن المسألة هي أني ببساطة مقيد بنمط دانتي من الصور والتشبيه والمجاز . فالنقطة الأساسية هي أنه في هذا الأسلوب العاري والمتقشف ، حيث يتعين على كل كلمة أن تكون « ذات وظيفة » ، يمكن ملاحظة أدنى غموض أو افتقار إلى الدقة فوراً . إن على اللغة أن تكون مباشرة جداً . وينبغي أن يكون البيت والكلمة المفردة منظمين بما يتمشى تماماً مع غرض الكل . وحينما تستخدم كلمات بسيطة وعبارات بسيطة فإن أي تكرار لأكثر المصطلحات شيوعاً أو للكلمات التي أنت أشد ما تكون حاجة إليها يغدو عيباً صارخاً .

ولست أقول إن الوزن الثلاثي **terza rima** ينبغي أن يستبعد من إنشاء النظم الانجليزي الأصيل ، رغم أني أعتقد أنه بالنسبة للأذن الحديثة - أي الأذن التي تدربت أثناء هذا القرن وبالتالي تعودت على تدريب أكثر بكثير على إمكانات النظم غير المقفى - فإن من الأكثر احتمالا أن تلوح القصيدة الطويلة الحديثة ، ذات الشكل المقفى المقرر ، أشد رتابة وصناعية عما كانت خليقة بأن تلوح عليه للأذن منذ مائة عام مضى . غير أني على ثقة من أن ذلك لا يتسنى إلا في قصيدة طويلة إذا كان الشاعر لا يستعير إلا الشكل فقط ، ولا يحاول تذكرة القارئ بدانتي في كل بيت وعبارة ، وثمة قصيدة واحدة في القرن التاسع عشر يلوح أنها ، في بعض اللحظات ، تناقض هذا ، ألا وهي قصيدة « **انتصار الحياة** » . وقد كنت خليقاً بأن أشعر أني مدعو اليوم إلى أن أشير إلى شلي على أية حال ، لأن شلي هو الشاعر الانجليزي الذي كان تأثير دانتي

ملحوظاً فيه أكثر مما هو الشأن مع أى شاعر آخر . ويلوح لى أيضا أن شلى يؤكد انطباعى بأن تأثير دانتى ، حين يكون قوياً حقيقة ، إنما هو تأثير **تراكمى** : بمعنى أنك كلما تقدمت فى السن ، قويت سيطرته عليك . لقد كانت قصيدة « **انتصار الحياة** » ، وهى أعظم تحية مزجاة من شلى إلى دانتى ، آخر قصائده العظيمة . وأظن أيضا أنها أعظمها . لقد تركها ناقصة ، وإنها لتنكسر على نحو مفاجئ فى منتصف بيت ، ويتساءل المرء عما لو كان بمقدور حتى شلى أن يبلغ بها خاتمة ناجحة . والآن فإن تأثير دانتى واضح فى قصائده قبل ذلك ، وهو أوضح ما يكون فى «**أنشودة إلى الرياح الغربية**» ، حيث نجد – منذ البداية – صورة أوراق الشجر التى تدور فى مهب الريح .

كمثل أشباح ممتحنة ، من ساحر تفر

وهى صورة قد كانت خليقة بأن تكون متعذرة لولا الجحيم – الذى نجد فيه أن المظاهر المتنوعة لـ « الرياح » والأحاسيس المتنوعة لـ « الهواء » مهمة كأوجه «النور» فى الفردوس . وفى قصيدة « انتصار الحياة » ، على أية حال ، لا إخال أن شلى كان يرمى إلى مثل هذا الاقتراب الوثيق من اقتصاد دانتى على نحو ما كنت أرمى ، فقد ترك لنفسه كل موارده الضخمة من الكلام الشعرى الانجليزى . ومع ذلك ، فإن شلى ، بسبب قرابته الطبيعية إلى خيال دانتى الشعرى، وتشربه شعره (ولا حاجة بى إلى أن أذكركم بأن شلى كان يجيد الإيطالية ، وكان على معرفة واسعة ووافية بكل الشعر الايطالى حتى عصره) قد ألهم ذهنه بعضا من أعظم الأبيات فى الانجليزية ، وأكثرها دانتية . ولابد لى من أن أورد قطعة ، خلفت فىّ تأثيراً لا ينمحى ، عبر ما يربو على خمس وأربعين سنة خلت .

وإذا اخترقنى حتى الفؤاد هذا الموكب الحزين ،

قلت لنفسى تقريباً – « ما عسى هذا أن يكون ؟

شكل من ذاك الذى داخل العربة ؟ ولم – »

قد كنت بحيث أضيف – « أكل ما هنا خطأ ؟ »

لكن صوتا أجابنى – « الحياة ! » فاستدرت ، وعرفت

(إيه أيتها السماء ، رحمة بمثل هذا الشقاء !)

أن ما خلته جذراً عجوزاً نابتا

على نحو شائه غريب من جانب التل ،

كان على التحقيق أحد أولئك الطاقم المضلل ،

وأن العشب الذى خلته يتدلى واسعاً

أبيض ، لم يكن سوى شعره النحيل الذى فقد لونه

وأن الفجوتين اللتين حاول عبثاً إخفاءهما

كانتا أو كانتا فيما مضى عينين

* * *

توقف ؟ وقبل أن يمكنه استئناف كلامه ، صحت :

« أولا ، من أنت ؟ » - « قبل ذاكرتك »

خفت وأحببت وكرهت وعانيت وفعلت ومت

ولو أن الشعلة التى أضاءت بها السماء روحى

زودت بغذاء أنقى

لما ورث الفساد الآن كثيراً

ما كان ، يوماً ما ، روسو - ولا لطخ هذا القناع

ما كان يخلق به أن يزدرى ارتداءه ...

حسن ، إن هذا أفضل مما يسعنى أن أكتبه . ولكنى أورده كواحد من التحيات الفائقة لدانتى فى اللغة الانجليزية ، لأنه يشهد بما فعله دانتى - أسلوباً وروحاً - لشاعر انجليزى عظيم . وعرضا فإن فيه تعليقاً بالغ التشويق على روسو . وإنه ليكون من الشائق - وإن يكن عقيماً - أن نتابع دلائل دين شلى لدانتى أكثر من ذلك . حسب من يعرفون المنبع أن نورد لهم أول ثلاثة من الأبيات التمهيدية لقصيدة «إبيسيكيديون » Epipsychidion .

أى أغنيتى ، أخشى ألا تجدى سوى القلائل ،

الذين يلائمهم فهم استدلالك العقلى

فإنك إنما تعالجين أموراً صعبة .

أظننى قد أوضحت ، على أية حال ، أن الدين الهام لدانتى لايتمثل فى استعارات أو تحويرات أى شاعر لدانتى ، ولا هو من تلك الديون التى لا تحدث إلا عند مرحلة

معينة من تطور شاعر آخر . ولا هو يوجد فى تلك القطع التى اتخذه المرء فيها قدوة تحتذى . والدين الهام له لا يتمثل فى صلته بعدد المواضع فى كتابات الإنسان التى يستطيع الناقد أن يضع إصبعه عليها ويقول ، هنا وهناك ، إنه كان يكتب شيئا ما كان ليستطيع أن يكتبه لو لم يكن دانتى ماثلا فى ذهنه . ولست أريد أن أتحدث الآن عن أى دين قد يكون المرء مدينا به لفكر دانتى أو لوجهة نظره فى الحياة أو للفلسفة واللاهوت اللذين يضفيان شكلا ومحتوى على **الكوميديا الإلهية** . فهذه مسألة أخرى وإن لم تكن منبتة الصلة بمسألتنا بحال من الأحوال . ومن بين ما يتعلمه المرء - ويستمر فى تعلمه - من دانتى ، أود أن أبرز ثلاث نقاط .

فالنقطة الأولى هى أنه من بين الشعراء البالغى القلة الذين يتمتعون بنفس المكانة ليس هناك شاعر ، ولا حتى فرجيل ، كان دارساً لـ فن الشعر أشد انتباها ولا ممارسا لـ **الصنعة** أشد تدقيقاً وحرصاً **ووعيا** . ومن المحقق أنه ليس هناك شاعر انجليزى يمكن مقارنته به فى هذا الصدد ، لأن الصناع الأكثر وعياً - وأنا أفكر فى المحل الأول فى ملتون - كانوا شعراء أشد محدودية منه بكثير ، وبالتالى كانوا أشد محدودية فى صنعتهم أيضا . وأن يدرك المرء على نحو متزايد معنى هذا ، خلال سنوات حياته ، لدرس معنوى فى حد ذاته . ولكنى أستمد منه درسا آخر هو درس معنوى بدوره . فإن كل دراسة وممارسة دانتى يلوح لى أنها تعلمنا أن الشاعر ينبغى أن يكون خادماً للغته أكثر منه سيداً لها . وهذا الحس بالمسئولية واحد من علامات الشاعر **الكلاسيكى** بالمعنى الذى حاولت أن أعرف به كلمة «كلاسيكى» فى موضع آخر عند حديثى عن فرجيل . ويستطيع المرء أن يقول عن بعض الشعراء العظماء ، وعن بعض الشعراء العظماء من الانجليز على وجه الخصوص ، إن عبقريتهم منحتهم امتياز **امتهان اللغة** الانجليزية ليطوروا معجماً متفرداً ، بل ومتطرفاً ، إلى الحد الذى لا يكون معه ذا فائدة لمن يلونهم من الشعراء . ويلوح لى أن دانتى يشغل مكانا فى الأدب الإيطالى - لا يشغله ، فى هذا الصدد ، سوى شكسبير فى لغتنا - ويتمثل فى كونهما يجسدان روح اللغة ، متمشين شخصياً ، أحدهما على نحو أشد وعياً والآخر على نحو أقل وعياً ، مع ما حدسا أنه إمكاناتها . وإن شكسبير نفسه ليستبيح حريات لا تبررها سوى عبقريته ، حريات لا يستبيحها دانتى ، الذى يساويه عبقرية ، لنفسه . فأن يخلف المرء للأجيال التالية لغته الخاصة ، أشد تطوراً وأكثر رهافة ودقة مما كانت عليه قبل أن يكتب بها - ذلك هو أعلى إنجاز يمكن للشاعر أن يحققه كشاعر . بديهى أن الشاعر المتفوق حقيقة يجعل الشعر أيضاً أصعب على من يلونه ، ولكن الحقيقة البسيطة المتمثلة فى تفوقه ، والثمن الذى ينبغى على أى أدب أن يدفعه فى مقابل أن ينتج رجلا مثل دانتى أو

شكسبير ، هوأنه لا يمكن له أن ينتج أكثر من رجل واحد [من هذا النوع] ولابد للشعراء التالين من أن يجدوا شيئا آخر يفعلونه ، وأن يرضوا بالا إذا كانت الأشياء المتروكة لهم كي يؤدوها أدنى مرتبة . غير أنى لا أتحدث عما يقوم به الشاعر الفائق - أى أحد هؤلاء القلائل الذين لا يكون الكلام المتداول لشعب من الشعوب ، ذى لغة عظيمة ، هو ما هو بدونهم - لمن يلونه من الشعراء ، أو عما يحول بينهم وبين القيام به ، وإنما أتحدث عما يقوم به لكل إنسان ، بعده ، يتحدث تلك اللغة ، وتكون هى لسانه الأم ، سواء كان شاعراً أو فيلسوفاً أو سياسياً أو حمالا فى محطة سكة حديد .

وهذا هو أحد الدروس : إن الأستاذ العظيم للغة ينبغى أن يكون خادمها العظيم . والدرس الثانى الذى يعلمه لنا دانتى - وهو درس لا يستطيع أن يعلمه أى شاعر آخر فى أى لغة معروفة لدىّ - إنما هو درس **اتساع المدى الوجدانى** . وربما كان خير سبيل للتعبير عن ذلك هو استخدام مجاز الطيف أو سلم النغم . وباستخدام هذه الصورة ربما كان لى أن أقول إن الشاعر العظيم لا يجمل به فقط أن يدرك ويميز ، على نحو أوضح مما يستطيعه سائر الرجال ، الألوان أو الأصوات الواقعة فى نطاق الإبصار أو السمع العاديين ، وإنما يجمل به أن يدرك الذبذبات التى تجاوز مدى الأناس العاديين ، وأن يتمكن من أن يجعل البشر يرون ويسمعون المزيد من كل ناحية على نحو يفوق ما كان بمقدورهم أن يروه دون معونته . إن لدينا على سبيل المثال فى الأدب الانجليزى شعراء دينيين عظماء ، ولكنهم - بالمقارنة بدانتى - **متخصصون** . فهذا هو كل ما يقدرون عليه . ولما كان دانتى يستطيع أن يفعل كل شئ آخر ، فإنه - لهذا السبب - أعظم شاعر « دينى » رغم أن تسميته «شاعراً دينياً» خليقة بأن تكون تقليلاً من عالميته . إن **الكوميديا الإلهية** تعبر عن كل شئ فى طريق الوجدان الذى يستطيع الإنسان أن يخبره من قنوط الفساد إلى رؤيا الغبطة . وعلى ذلك فإنها تذكرة مستمرة للشاعر بالتزامه أن يرتاد وأن يجد كلمات لما لا يعبر عنه وأن يقتنص تلك المشاعر التى لا يستطيع الناس حتى أن يشعروا بها لأنهم لا يملكون كلمات تعبر عنها ، وهى - فى نفس الوقت - تذكرة بأن مستكشف ما وراء حدود الوعى المألوف لن يتمكن من أن يعود ليخبر بنى وطنه بما رآه إلا إذا كان طوال الوقت محكماً قبضته على الحقائق التى يعرفونها سلفاً .

وهذان الإنجازان اللذان حققهما دانتى لا ينبغى التفكير فيهما على أنهما منفصلان أو قابلان للانفصال . فإن مهمة الشاعر ، فى جعله الناس يدركون ما لايدرك ، تتطلب موارد هائلة من اللغة ، والشاعر بتطويره اللغة وإثرائه معانى الكلمات وإبانته عما تستطيع الكلمات أن تقوم به إنما يوفر لغيره رقعة من الأجواء والإدراك

أكبر بكثير ، لأنه يمنحهم الكلام الذى يمكن لهم أن يعبروا به عن المزيد . وإنما أنا لا أعدو أن أقترح ، على سبيل المثال ، ما فعله دانتي من أجـل لغتــه – ومن أجل لغتنا ، حيث أننا قد أخذنا الكلمة ، وأضفينا عليها الطابع الانجليزى – وذلك من خلال فعل trasumanar .

إن ما قلته لتوى ليس منبت الصلة بالحقيقة – وهى فى نظرى حقيقة لا نزاع عليها – الماثلة فى أن دانتى ، أكثر من كل الشعراء الآخرين فى قارتنا ، هو أكثرهم أوربية . إنه أقلهم إقليمية – ومع ذلك فإن هذا التقرير ينبغى وقايته فوراً بأن نقول إنه لم يغد « أقل إقليمية » بكونه قد كفَّ عن أن يكون محلياً . فليس هناك من هو أكثر محلية منه ، ولا ينسى المرء قط أن فى شعر دانتى الكثير مما يفر من أى قارئ ليست لغته هى الإيطالية : ولكنى إخال أن الأجنبى أقل وعياً بأى ثمالة لا مفر من أن تفلت منه إلى الأبد مما هو الشأن مع أى منا عند قراءته أى أستاذ آخر للغة ليست لغتنا . إن إيطالية دانتى تغدو على نحو ما لغتنا ، وذلك من اللحظة التى نبدأ فيها فى محاولة قراءته ، وإن دروس الصنعة والكلام واستكشاف الحساسية إنما هى دروس يستطيع أى أوربى أن يحفظها عن ظهر قلب ، ويحاول أن يطبقها على لغته .

أدب السياسة

(١٩٥٥)

(من محاضرة ألقيت فى غداء أدبى نظمه اتحاد المحافظين بلندن فى ١٩ أبريل ١٩٥٥)

ليست هذه هى المرة الأولى التى أدرك فيها (حيث إنى كنت أدرك ذلك منذ بعض الوقت) كم يكون طيشا منى أن أقبل دعوتكم للحديث على هذا الغداء الأدبى : وقبولى لهذه الدعوة ليس إلا برهانا آخر جديداً على حقيقة كان يجمل بى أن أتعلمها من الخبرة وهى أن بوسع المرء أن يواجه أى خطر تقريباً بشجاعة ، بل وأن يغازله عابثاً ، على قدر ما يكون هذا الخطر بعيداً . وقد كان تهورى فى هذه المناسبة مزدوجاً ، فعلى حين أنى لا أفترض أن كل شخص فى هذه الغرفة متحدث عام بارع فإننى أعدّ من الأمور المسلم بها أن أولئك الذين لا يتمتعون بهذه الموهبة هم على الأقل مستمعون مدربون ذوو مقاييس مرتفعة عما ينتظرونه من طريقة الخطابة . ورجل الأدب ، إذ هو بعيد عن أن يكون مؤهلا لاعتلاء المنصة والمنبر ، أكثر تعرضا لأن يكون متحدثاً تعوزه البراعة ويكون على راحته نسبياً – ونسبياً فقط – عندما لايكون قد أعد أفكاره فحسب وإنما الكلمات التى سيقولها أيضا ، كما هو الشأن معى اليوم . وثانيا فقد كنت طائشا عندما قبلت أن أظهر فى دور وسياق غير مألوفين . وقد كان ذلك بطبيعة الحال خليقاً بأن يزيد من حجم جمهورى : إذ من المحتمل جدا أنكم ، فى هذه اللحظة ، تستشعرون هزة جمع يحتشد ليراقب رجلا يقوم بغطسة من ارتفاع عال جداً ، على حين سرت الإشاعات بأنه لا يعرف السباحة . وإنى لآمل أن أخيب ظنكم (فى هذه النقطة) ولكنى أنا نفسى لا أعلم ما إذا كانت رأسى بعد انحسار الرذاذ عنها سوف تظهر من تحت الماء أم لا .

ربما يكون بعض الانفعال وسوء الفهم قد نبعا من العنوان الذى أعلن عنه أصلا لهذه المحاضرة ، مما أدى بمحرر عمود فى جريدة يومية إلى أن يقول متعجباً :

«إن مستر إليوت ، الذى يكتب مسرحياته شعراً ، قد بدأ يتحول إلى السياسة ، وقد ظل بعيداً عنها حتى الآن » ، حسناً ، إنى أنتوى أن أظل مهتماً بالسياسة دون أن

يزيد هذا الاهتمام مثقال ذرة عن اهتمامى بها فى بعض كتاباتى النثرية السابقة التى ربما تكون قد فاتت هذا الكاتب البالغ التقدير لمسرحياتى .

إن العنوان الذى أوردته أولاً إنما هو عنوان جيد لشخص ما– ولا أخص نفسى . وفى وقت متأخر من اليوم أدركت أن العنوان قد جثم ، وأنه لابد لى أن أدفعه من مجثمه . وأتذكر خبرة من بضع سنوات خلت ، عندما وافقت على أن ألقى محاضرة فى نيس . ففى مراسلاتى مع رئيس الجمعية التى كنت سأتوجه إليها بالخطاب لاحظت أنى ، إذ لم أكن أدرى أى نوعى الجمهور أنتظر ، أجد نفسى ، فى صدد اختيار موضوع ، واقعاً بين سكيلا وخاربديس . وقبل أن أحزم أمرى على الموضوع الذى سأتحدث عنه أعلن فى نيس أنى سأتحدث عن موضوع سكيلا وخاربديس . وبعد ذهول لحظة فكرت – ولم لا ؟ إن أى موضوع تقريباً يمكن أن يعالج تحت ذلك العنوان . إن سكيلا وخاربديس عنوان عام على نحو مبهج ، يثير حب الاستطلاع بغموضه . ومن ناحية أخرى كان موضوع علاقة الفلسفة السياسية بممارسة السياسة دقيقاً على نحو مخيف . إنه موضوع يتطلب كل العلم والعمق والفصاحة الهادرة لفيلسوف من نمط مستر إيزايابرلين . أما عنى فلست أنا من أمثال هؤلاء الثقات . إنى مجرد رجل أدب يعتقد أن الأسئلة التى يثيرها قد تكون أحياناً ذات تشويق ، حتى إذا كانت الأجوبة التى يمكنه تقديمها مما لايؤبه له . وكرجل أدب لم يكن لى قط دور فى السياسة غير دور الناخب – وهو دور ماش ، ودور القارئ – وهو دور جالس .

وهكذا فلأدن من موضوعى بأن أتساءل : ما أدب المحافظة ؟ أى ما الكتابات « الكلاسية » فى اللغة الإنجليزية التى يفترض فى أى محافظ مفكر أن تكون له بعض المعرفة بها ، كتابات المؤلفين المفروض أن عملهم يقدم فهماً لكنه المحافظة ؟ ثمة أسماء أربعة نستطيع جميعاً – دون أى تلقين – أن نكررها بشكل جماعى ، لأنها تظهر معا باستمرار . وهى تفضى ، فى الملحوظة الببليوجرافية ، إلى ذلك الكتيب الجدير بالاعجاب : **المحافظة** الذى كتبه لورد هيوسيسل ؛ كما كان وقتذاك عام ١٩١٧ لمكتبة جامعة البيت . إنها ، بطبيعة الحال ، أسماء بولنبروك وبيرك وكولردج ودزرائلى .

والآن أيمكن للمرء أن يجمع بين أربعة رجال فى ميدان فكرى واحد أكثر اختلافاً من هؤلاء ؟ إن الشئ الوحيد الذى من الواضح أنهم يشتركون فيه هو أن كلا منهم كان بطريقته الخاصة أستاذاً للنثر ، لا يمكن أن يتجاهل عمله دارس الأدب الإنجليزى أكثر مما يمكن أن يتجاهله دارس السياسة . لقد كان لكل من هؤلاء الرجال إحساس بالأسلوب – وهذا شئ أكبر من مجرد حيلة يعرف بها كيف يكتب . وهذا كله خير : أن

يكون التقليد المحافظ هو فى الوقت ذاته تقليداً للكتابة الجيدة ، ولكنه قد يلوح من ناقلة القول . وعندما ننظر إلى بولنبروك نجده لا يكاد يكون قدوة لذلك التفانى فى العقيدة المسيحية والأخلاق المسيحية الذى دعا إليه لورد هيوسيسل ، مصيباً تماماً . وبيرك مفكر مسيحى بالتأكيد ، أما كولردج فكان لاهوتيا مبرزا فضلا عن أنه فيلسوف . ودزرائلى أيضا يستحق النجاح بدرجة مقبول ، برغم أن مناصرة الكنيسة هى النقطة الوحيدة التى أشعر عندها بأنى أكثر تعاطفاً مع مستر جلادستون . أما عن مبادئهم السياسية فإن المواقف التى وجد فيها الثلاثة منهم ممن مارسوا السياسة أنفسهم كانت بالغة الاختلاف . والحق أن بولنبروك كان قبل - محافظ إذا اتفقنا مع أولئك الذين لا يشتقون المحافظة ذاتها إلا من اندماج لعناصر التورى والويج ، راجع - إلى حد كبير - إلى تأثير الثورة الفرنسية فى عقل بيرك . وبيرك ، كما لوحظ كثيراً ، قد فاه بأهم تقريرات للعقيدة المحافظة أثناء مجادلات جارية . أما دزرائلى فقد أوصل أفكاره خلال رواياته ، كما فى البرلمان . أما عن كولردج فقد كان أقرب إلى رجل من طرازى ، يختلف عنى أساساً فى أنه كان - بدرجة هائلة - أغزر علما وأكثر نشاطاً وتمتعاً بعقل أشد قوة وحذقا .

وهكذا نلاحظ أنه فى حالة ثلاثة من هؤلاء الكتاب كانت فلسفتهم تقتات على خبرتهم السياسية . وكان الرابع فيلسوفاً لا خبرة له بالسياسة . فماذا نستخلص من هذا التباين ، و أى أصول مشتركة يمكن استخلاصها من عمل هؤلاء الرجال المختلفين ، وهم يكتبون فى مثل هذه الظروف المختلفة ؟ أميل إلى الاعتقاد بأن صعوبة الإجابة عن هذا السؤال أمر طيب . ولئن وجدتمونى - فى محاولتى تقديم أسباب لاعتقادى - أهبط إلى مستوى الأقوال الرثة الشائعة ، فآمل أن تعزوا هذا إلى بساطتى وانعدام خبرتى . أما إذا أدنتمونى - من ناحية أخرى - بأنى أقول لغوا فإنى لا أطلب منكم رحمة على الإطلاق .

وأجرؤ على أن أطرح افتراضا مؤداه أن التفكير السياسى - أى التفكير المعنىّ بالأصول الباقية - إن وجدت - الكامن تحت الاسم الحزبى ، يمكن أن يسلك خطين من النمو متضادين . ففى البداية ، قد يكون ثمة بنية عقيدية ، وربما عمل كنسى ، وفرقة من المكرسين خرجت لنشر هذه العقيدة وتعميمها ، خلال توسلها الوجدانى إلى ذوى الغرض والمنزهين عن الغرض ، ثم هى تحاول - كحزب سياسى - أن تحقق برنامجا قائما على العقيدة . وقبل أن تصل إلى وضع الحكم ، تكون قد تصورت حالة للمجتمع نهائية ، تقدم عقائدها معالمه الخارجية . هنا تكون النظرية سابقة على الممارسة كلية .

بيد أن الأفكار السياسية قد تخرج إلى حيز الوجود بعملية مضادة . فقد يجد حزب سياسى أنه كان له تاريخ قبل أن يعى تماماً أو يتفق على عقائده الخاصة الباقية . وربما يكون قد توصل إلى تشكيله الفعلى من خلال سلسلة متتابعة من التحولات والتكيفات استغنى فيها عن بعض القضايا ونشأت قضايا جديدة . أما ما هى عقائده الأساسية ، فذاك ما لا يحتمل أن يتضح إلا من خلال الفحص الحريص لسلوكه طوال تاريخه ، وفحص ما قالته عقوله الأكثر تفكراً وفلسفية بالأصالة عنه : وليس بوسع شئ سوى المعرفة التاريخية الدقيقة والتحليل الحصيف أن يفرق بين الباقى والزائل ، بين تلك العقائد والأصول التى لابد له ، وفى كل الظروف ، من الحفاظ عليها ، وإلا كشف عن غشه ، وتلك التى تستدعيها ظروف خاصة ، فلا تفهم وتبرر إلا على ضوء تلك الظروف .

ومن بين هذين النمطين يلوح لى أن الثانى هو الأقرب إلى أن يراسل إيثار بيرك العضوى على الآلى : بيد أن لكل منهما أخطاره التى ينفرد بها .

لست أنوى أن أغوص فى مجادلات الجبرية التاريخية . إن للجبرية جاذبية وجدانية قوية . ومن الغريب أنها تستطيع أن تتوسل إلى طراز الذهن نفسه الذى يؤمن بإمكانات التخطيط إلى غير حد . ويلوح أن الجبرية تقدم تشجيعاً كبيراً وأحياناً سبيلا إلى القوة وأحيانا ، لمن يمكنهم أن يقنعوا أنفسهم بأن ما يريدون له أن يحدث سوف يحدث على أية حال ، ولمن يحبون أن يشعروا بأنهم يتحركون مع التيار . وقد سمعنا جميعا – المرة تلو المرة – أن الحرية لا توجد إلا فى تقبل الضرورة – برغم أنه من الطبيعى أيضا للعقل الإنسانى أن تتجه شكوكه إلى أن ثمة شركا فى هذا ، فى مكان ما . ولكن ينبغى أن يكون واضحاً أيضا لكل إنسان ، من خبرته الشخصية ، أنه ليس ثمة صيغة التنبؤ المعصوم من الخطأ ، وأن كل شئ نفعله سوف تكون له عواقب لا يمكن التنبؤ بها ، وأنه كثيراً ما تنتهى أكثر مغامراتنا تبرراً بكارثة ، وأحيانا ما تؤتى أكثر أغلاطنا ابتعاداً عن العقل أسعد النتائج ، وأن كل إصلاح يؤدى إلى ضروب جديدة من إساءة الاستخدام ، ما كان ليمكن التنبؤ بها ، ولكنها لا تبرر بالضرورة أن نقول إن الإصلاح ما كان ينبغى القيام به ، وأنه علينا باستمرار أن نكيف أنفسنا مع الجديد وغير المتوقع ، وأننا نتحرك دائما إن لم يكن فى ظلام ففى شفق ، برؤية يعتورها النقص ، نخطئ باستمرار هذا الشئ فنظنه ذاك ، ونتخيل عقبات بعيدة حيث لا يوجد شئ ، ولا نعى وجود تهديد مهلك فى متناول أيدينا . هذه هى المغامرة التى لا نهاية لها كما يسميها فردريك سكوت أوليفر .

وعندما يجد حزب ملتزم بعقيدة لا تقبل التغيير نفسه في مركز قوة ، فقد يحدث أمران . سيمارس القادة الذين تعلموا من خبرتهم براعتهم في العثور على أسباب لتأجيل ذلك الجزء من برنامجهم الذي يرون أنه غير عملي ، أو إثبات أن ما يلوح تغيراً إنما هو نمو منطقي . وفي الشرق يفترض ، على ما أعتقد ، أن ماركس قد كان خليقا أن يوافق ، ولينين أن يطبق كل ما عمل - إلى أن تصطنع السياسة المضادة رسمياً . والبديل لمثل هذه اللدونة هو يعقوبية المُنظر العنيد ، المستعد لأن يدمر كل شئ ، بدلا من أن يعدل النظرية في مواجهة الواقع .

وعلى حين أن وجهة النظر التي ذكرتها لتوي معرضة لخطرين بديلين هما : عدم التكيف ، أو التكيف من طريق الحيلة ، ما دامت قد ألزمت نفسها مبادئ لا يسعها أن تنبذها ، فإن الخطر الذي يهدد وجهة النظر الأخرى لا يقل عن ذلك جسامة : إنه خطر الإسراف في التحول ، والتكيف على نحو لا نهائي ومجامل مع الظروف المتغيرة إلى الحد الذي يجعلها تدحض ذاتها ، إذ لا تلقي بالا إلى المبدأ . إن معرفة ما تسلمه ، وما الذي تتشبث به ، وكذلك بالتأكيد التعرف على موقف الاختيار الحرج عندما ينشأ ، فن يتطلب من الخبرة والحكمة والبصيرة ما لا يسعني معه أن أحسد تلك الشخصيات العامة - من أي حزب - التي قد تدعي ، في أي لحظة ، إلى اتخاذ قرارات خطيرة ، والتي قد تنال - في الوقت الملائم - لوم الخلف ، إما بوصفها مترفضة أو انتهازية . وكما أن السياسة التي من النمط الأول بحاجة دائما إلى مراجعة عقائدها وأفكارها المتقبلة على ضوء الخبرة ، لأنها بغير ذلك تتعرض لخطر العمل على أساس من أصول دحضت ، كذلك تحتاج السياسة التي من النمط الآخر - بين الحين والحين - إلى أن تعيد فتح التساؤل عن أصولها الباقية ، وتراجع أعمالها على ضوء هذه الأصول . لأن الباقي والزائل ينبغي أن يفرق بينهما - من جديد - كل جيل .

في مقالة قرأتها حديثا عن موضوع النزعة المحافظة في أمريكا ذكر الكاتب نقطة استوقفتني بقوة مؤداها أن المحافظين حقا في ذلك البلد ، في الفترة الأخيرة ، لم يكن فيهم من هو بالسياسي : وإنما هم المراقبون الفلسفيون والأخلاقيون ، وكثيراً ما تجدهم في مراكز أكاديمية . وكل الأسماء التي أوردها كانت تقريباً لرجال عرفتهم ، أو كنت أعرف أعمالهم : رجال من طراز پول مور وإرفنج بابت في الجيل الأخير ، ومن بين الأحياء : القس ب . أ . بل والأستاذ نسبت من كاليفورنيا . وإذا كان الكاتب - وهو ذاته أمريكي - مصيباً ، فليست هذه بالحالة الصحية إلا أن تغدو آراء هؤلاء الكتاب أوسع انتشاراً وأن تترجم وتعدل وتكيف - بل تمزق إلى أفعال . ويلوح لي أنه

يوجد فى المجتمع الصحيح تدرج للأنماط بين الفكر والفعل . فعلى أحد الأطراف هناك المتأمل المحايد ، العقل النقدى المعنىّ باكتشاف الحقيقة لا بإذاعتها ، والأقل اهتماماً بترجمتها إلى فعل . وعلى الطرف الآخر هناك ممارسة السياسة ، الرجل المزود – على الرغم من لا مبالاته نسبياً بالأفكار العامة – بإدراك فطرى جيد ، وشعور وخلق صائبين يدعمهما النظام والتربية . وبين هذين الحدين المتقابلين ثمة مجال لعدة تنوعات ، وعدة أنواع من التفكير السياسى ، بيد أنه لا يجب أن يكون ثمة خرق للاستمرار بينهما .

وفى الوقت ذاته فإنه مما يعدل ذلك خيراً لكل امرئ يفكر أساساً فى السياسة أن يعترف بقدراته وحدوده الخاصة ، وألا ينغمس فى كل نوع من النشاط ، تلك الأنشطة التى تمتد مما ندعوه بالتفكير الفلسفى إلى ما ندعوه بالفعل . ومع ذلك فنحن جميعا نزداد فهما لوظيفتنا فى المجتمع إذا اختلطنا برجال مختلفى الوظائف عن وظائفنا . وإن الرجل الذى لا يعدو عمله أن يكون التفكير والكتابة خليق أن يؤدى هذا العمل على نحو أفضل إذا كان له بعض اختلاط بمجتمع من عملهم توجيه السياسة واتخاذ القرارات – تماماً كما يجدر بالمشرع أن يضع نفسه فى زاوية نظر أولئك الذين ينفذون تشريعاته ، ووجهة نظر أولئك الذين يتحملونها . واضح أن ثمة أخطاراً على المجتمع تنبع من تقسيم الوظائف على نحو حاد إلى الحد الذى لايعود من الممكن معه لرجال إحدى الحرف أن يفهموا عقل رجال حرفة أخرى ومزاجهم . وإذامضينا إلى النقطة التى نتغياها على نحو أكثر مباشرة فسنجد أن التقليد السياسى الذى سيطر فيه المُنَظِّر على رجل العمل ، والتقليد الذى تصاغ فيه الفلسفة السياسية أو يعاد تقعيدها لكى تلائم مطالب مجموعة حاكمة وتبرر سلوكها – قد يستويان فى وبال النتائج .

ذهبت إلى أنه لا ينبغى أن يكون ثمة انفصال كامل فى الوظيفة بين رجال الفكر ورجال الفعل ، وذهبت إلى أن الرجال المختلفى المناشط ، أو الاهتمامات السياسية ، الذين تختلط فيهم – على نحو مختلف – نسب النشاط التأملى والنظرى النشط ينبغى أن يكونوا قادرين على أن يفهم بعضهم بعضاً، وأن يتعلم بعضهم من بعض . وقد ذهبت أيضاً إلى أن من واجب كل إنسان هنا ، كما فى الحياة عموماً ، أن يجد ما يجمل به أن يدلى بدلوه فيه ، وما يجمل به أن يدعه وشأنه .

وفى صدد هذه النقطة الأخيرة يتجه تفكيرى إلى رجل كنت أكن له احتراماً وإعجاباً ، برغم أن بعض آرائه كانت باعثة على الحنق ، وبعضها مما يرثى له – ولكنه كان كاتباً عظيماً ومحباً صادقاً لبلاده ورجلاً يستحق مصيراً أفضل من ذلك الذى

تعيّن عليه في نهاية الأمر أن يلقاه . وأنا أعلم أن من السهل أن ننتقد رجلاً لأنه لم يكن غير الرجل الذي كانه ، وإنه لينبغي علينا أن نتحفظ بوجه خاص في نقدنا لرجل كانت مهاده السياسية هي مهاد بلد غير بلدنا . غير أنني ، مع كل التحفظات التي تفرضها هذه المعرفة ، كنت أعتقد أنه لو قصر شارل موراس نفسه على الأدب ، وعلى أدب النظرية السياسية ، ولم يحاول قط أن يقيم حزباً سياسياً وحركة - وبذلك انغمس في مرارة النضال السياسي وزاد من حدته - ولو أنه لم يمنح تأييده لإعادة الملكية على هذا النحو الذي قوي ، بدلاً من أن يقلل ، العداوات ، لقدر للجزء الرجيح والقوي من آرائه أن يذيع على نحو أوسع نطاقاً ، وأن يتغلغل على نحو أعمق ، وأن يؤثر في الذهن المعاصر على نحو محسوس أكثر .

ولكن كيف يتسنى ، في نهاية الأمر ، لعمل الشخص الذي لا يعدو أن يكون كاتباً أن يؤثر في الحياة السياسية ؟ إن المرء يجد أحياناً ما يغريه بأن يجيب قائلاً إنه كلما ازداد الإنسان عمقاً وحكمة ، ضعف احتمال أن يكون تأثيره بارزاً . وهذه ، بطبيعة الحال ، نظرة إلى قريب . ومن الناحية الأخرى نجد أننا في دراستنا لفكر أعظم الكتاب لا نكاد نستطيع الحديث عن «تأثيرهم» البتة ، فإنه ليكون من السخف أن نتساءل عما إذا كان تأثير أفلاطون أو أرسطو حسناً أو رديئاً ؛ لأننا لا نستطيع أن نتصور ما كان تاريخ العقل الأوربي خليقاً بأن يكونه بدون هذين الرجلين . ومع ذلك فإن التأثير الفوري لرجل مثل مستر برنارد شو ، في الفترة التي كان فيها تأثيره أقوى ما يكون ، وذلك - فيما أظن - عند مطلع هذا القرن ، لابد أنه كان محسوساً ومنتشراً أكثر من تأثير أذهان أخرى أرهف من ذهنه كثيراً . وإن المرء ليجد نفسه مضطراً إلى الإعجاب برجل على مثل هذا القدر من الذلاقة اللفظية إلى الحد الذي لا يكتفي معه بأن يخفي عن قرائه وجمهوره ضحالة فكره الخاص ، وإنما يقنعهم أيضاً بأنهم ، في إعجابهم بعمله ، إنما يقيمون الدليل على ذكائهم هم أيضاً . ولست أقول إنه قد كان بمستطاع شو أن ينجح بمفرده ، ودون الأذهان الأشد كداً وعناء التي ربط نفسه بها ، ولكنه بإقناعه غير المثقفين أنهم مثقفون ، وبإقناعه المثقفين أنهم ينبغي أن يكونوا اشتراكيين ، قد أسهم إسهاماً كبيراً في تدعيم نفوذ الاشتراكية . بيد أني لا أستطيع أن أرى سلماً مشتركاً للقياس بين تأثير رجل من نوع برنارد شو أ و هـ . ج . ولز وتأثير رجل من نوع كولردج أو نيومان .

وأعترف بأني شخصياً ، على أية حال ، لست شديد العناية بمسألة التأثير ، أو بأولئك المروجين الذين طبعوا أسماءهم على أذهان الجمهور ، من طريق اللحاق بمد

الصباح ، والتجديف السريع فى اتجاه جريان التيـار . وإنما الأحرى أنه ينبغى أن يكون هناك دائماً بضع كتاب مشغولين بالنفاذ إلى قـلب المسألة ، وذلك فى محاولتهم الوصول إلى الحقيقة ، وتقديمها ، دون أمل أكثر مما ينبغى ، ودون طموح إلى تغيير المجرى المباشر للأحداث ، ودون أن ييتئسوا أو يشعروا بالقهر إذا لم يلح أن شيئاً قد تحقق .

إن الميدان المناسب لمثل هؤلاء الرجال هو ما يمكن دعوته لا بالميدان السياسى ، وإنما الميدان قبل السياسى ، وأنا أستعير هذا الاصطلاح من الأب ديمانت ، أستاذ رجيوس لعلم اللاهوت بجامعة أوكسفورد . وإنى لأفكر فى الأعمال التى من نوع عمله ، وعمل المستر كريستوفر داوسون ، وعمل الأستاذ راينهولد نيبور فى أمريكا . وفى هـذا الميدان أيضاً استخدمت ملكاتى الخاصة ، الأهون شأناً كثيراً . غير أننا نستطيع أن نبحث ، أكثر من ذلك ، عن التأثير الأدبى - لا الفلسفى فحسب ، وإنما التحليلى أيضاً - فى السياسة . لقد كسب دزرائيلى الكثير من ارتباطه الباكر بسمايث ومانرز ، اللذين كانا يدينان بالكثير لولتر سكوت . ودفاعى عن أهمية ما قبل السياسى هو ببساطة كما يلى : إنه يمثل الطبقة التى ينبغى على أى تفكير سياسى رجيح أن يضرب فيها بجذوره ، والتى لابد له من أن يستمد منها غذاءه . وهو أيضاً ، إذا كنت لا تأبه لتغييرى الاستعارة على هذا النحو المفاجئ ، الأرض التى تسكنها آلهة عناوين الكراسات . وإذا نحينا لغة المجاز تماماً فسنجد أنه ميدان علم الأخلاق - وهو فى نهاية المطاف ميدان علم اللاهوت . ذلك أن مسألة المسائل التى لا تستطيع أى فلسفة سياسة أن تهرب منها ، والتى ينبغى - فى نهاية المطاف - أن يُحكم على كل تفكير سياسى فى ضوئها ، هى ببساطة هذه الأسئلة : ما الإنسان ؟ وما حدوده ؟ ما شقاؤه وما عظمته ؟ وأخيراً : ما قدره ؟ .

من "الكلاسيات ورجل الأدب"(*)

(١٩٤٢)

منذ زمن ليس بالبعيد خرج مؤلف بارز ، أثناء تعبيره عن آرائه فى مستقبل التعليم بعد هذه الحرب ، عن موضوعه قليلاً ليعلن أنه فى ظل النظام الجديد سيكون هناك مكان لليونانية . ومهما يكن من أمر فقد تحفظ فى هذا الإقرار بأن فسر الأمر قائلا إن دراسة اليونانية فرع من الدرس له ما لعلم المصريات من رفعة وما لدراسات متخصصة أخرى عديدة عينها . وبيّن أن فرصة متابعة هذه الدراسات ينبغى ، فى أى مجتمع ليبرالى ، أن تقدَّم للقلة التى تشعر بميل خاص إليها . وقد قرأت هذا فى إحدى الدوريات التى توجد فى غرف انتظار بعض الخبراء فى العلوم التطبيقية . ولما كنت لم أعن بأن أسجل تلك القطعة قبل أن أدعى إلى هذه المناسبة الرسمية فإنه ليس بوسعى أن أحدد لكم الإصحاح والآية ، ومن ثم فإنى أمسك عن ذكر اسم الكاتب . غير أن هذا التقرير الذى أدلى به صاحبه دون تهكم وبروح من السخاء المستتير قد أطلق سلسلة الأفكار التى أنوى أن أتابعها هنا . وأنا أشعر بالدين لهذا الكاتب لأنه أوحى لذهنى بالدور الوحيد الممكن الذى أستطيع أن أقدم نفسى فيه فى هذه المناسبة . ففى سنواتى الباكرة اكتسبت – جزئيا من طريق البراعة وجزئيا من طريق الوقاحة وجزئياً بمحض المصادفة – شهرة بين سريعى التصديق بأنى ذو علم ودرس . ولما كنت لم أعد بحاجة إلى هذه الشهرة بعد فقد حاولت أن أتخلص منها منذ ذلك الحين – إنه لأفضل للمرء أن يعترف بنقاط ضعفه إذا كان من المحقق إنها ستنكشف إن عاجلا أو آجلا من أن يترك الخلف يكتشفونها : على الرغم من أنى اكتشفت أنه من الأسهل فى زماننا أن تكتسب شهرة لا تستحقها بالعلم من أن تطرحها عنك . غير أن هذا ليس بذى قيمة فالنقطة التى أريد أن أوضحها هى أنى لو تقدمت بهذه الدعاوى من أجل الكلاسيات وهو ما لا يستطيع أن يعضده سوى لوذعية الدارس ، أو ما لا يستطيع أن يدافع عنه سوى أولئك الذين ندعوهم الآن المربين ، لكنت خليقاً بأن أسيئ إلى القضية . ذلك أن ثمة دارسين أفضل منى بكثير يعلقون من الأهمية على دراسة اللاتينية واليونانية أقل مما أعلقه على دراستهما وثمة معلمون يستطيعون أن يكشفوا الاستحالة العملية للدراسات التى أريد أن أنميها . غير أنى لو اقتصرت على تقديم دفاعى عن الكلاسيات من وجهة نظر رجل الأدب وحدها لكنت فى وضع أفضل : وأظن أنكم ستوافقون على أن دعوى المرء أنه رجل أدب إنما هى فى نهاية المطاف دعوى متواضعة . ومهما يكن

(*) من خطبة الرياسة أمام الجمعية الكلاسيكية بجامعة كامبردج فى ١٥ أبريل ١٩٤٢

من أمر فإنه ينبغي على أن أبدأ بأن أشرح السبب في أنى استخدمت هذه الكلمة الأقرب إلى عدم التحدد وما أعنيه بها .

ولو أنى عمدت إلى مزيد من التخصيص وتحدثت عن « الشاعر » أو « الروائي » أو « الكاتب المسرحي » أو « الناقد » لأوحيت إلى أذهانكم بعدد من الاعتبارات الخاصة الخليقة بأن تشتت انتباهكم عن تلك النظرة إلى الأدب ككل ، وهي النظرة التي أريد أن أستبقيها نصب أعيننا في هذا السياق . خذ اصطلاح « الشاعر » على سبيل المثال وانظر إلى الاعتراضات التي من شأنه أن يثيرها على الفور . إننا نجنح عادة إلى أن نفترض أن خلق الأدب ، والشعر على وجه الخصوص ، يعتمد ببساطة على ظهور كتاب ذوي عبقرية ، بين الحين والحين ، وعلى نحو لا سبيل إلى التنبؤ به ، وأنه عندما تظهر هذه العبقرية فمن المحتمل أن تكسر كل قاعدة وأنه لا سبيل لأى نظام فى التعليم إلى أن يتبناها ، ولا سبيل لأى نظام فى التعليم إلى أن يخنقها . ولو أننا نظرنا إلى الأدب على أنه شئ يُكوّن كلاً ذا دلالة في حد ذاته ، وجزءاً ذا دلالة من أدب أوربا ، لكان هذا هو الرأى الذي يحتمل أن نعتنقه . ولو أننا أخذنا بهذا الرأى لنظرنا إلى كل كاتب عظيم في حد ذاته ، وإذا نظرنا إليه في حد ذاته فليس من المحتمل أن نعتقد أنه قد كان بحيث يغدو كاتباً أعظم – أو كاتباً أقل – مما هو عليه ولو كان قد تلقى نوعاً مختلفاً من التعليم . إن عيوب خلفية الكاتب العظيم تختلط ، على نحو لا ينفصم ، بمزاياها ، كما أن نواحي القصور في شخصيته ترتبط ، على نحو لا يعرف الانحلال ، بفضائله اللامعة ، وكما ترتبط صعوباته المادية بنجاحه . فهل نستطيع أن نأسف مثلا لأن فرانسوا ڤيون لم يؤثر الاختلاط بصحبة أجدر بالاحترام من تلك التى كان يخالطها ، أو لأن روبرت بيرنز لم يتلق نفس نوع التعليم الذى تلقاه دكتور چونسون ؟ إن حياة الرجل العبقرى ، حين ينظَر إليها من حيث علاقاتها بكتاباته ، تجنح إلى أن تتخذ قالب الحتمية ، وحتى معوقاته تلوح وكأنها تضعه فى موضع طيب .

وهذه الطريقة للنظر إلى شاعر أو روائى أو كاتب مسرحى عظيم تمثل نصف الحقيقة فهي ما نجده عندما ننظر إلى كاتب بعد آخر ، دون أن نوازن وجهة النظر هذه بتمكن تخيلى من أدب قومى بأكمله . وقد أردت أن أوضح أنى لا أدعى أن التعليم الكلاسيكى ضرورى لكاتب ذى عبقرية : وما لم أستطع أن أوحى لأذهانكم بأن أدباً عظيماً أكبر من مجموع عدد من الكتاب العظماء ، وأن له طابعه الخاص ، فسوف يساء فهم قسم كبير من حجتى . ولأنى لا أريد أن أركز انتباهكم على الرجل العبقرى فقد استخدمت اصطلاح « رجل الأدب » فهذا الاصطلاح يشمل الرجال الذين من المرتبة الثالثة أو ما هو أدنى ، كما يشمل أعظم الكتاب . وهؤلاء الكتاب الثانويون

يشكلون – بصفتهم الجماعية ، والفردية ، وبدرجات متفاوتة – جزءاً هاماً من بيئة الكاتب العظيم ، وجمهوره الأول ، مقدريه الأولين ، ومصوبيه الأولين – وربما أيضاً المنتقصين الأول من قدره . إن استمرار أدب من الآداب أمر أساسى لعظمته ، ووظيفة الكتاب الثانويين هى – إلى حد كبير – الحفاظ على هذا الاستمرار ، وتقديم بنية من الكتابات لا تكون بالضرورة مقروءة من الخلف ولكنها تلعب دوراً كبيراً فى تشكيل الحلقة الواصلة بين الكتاب الذين يظلون جديرين بالقراءة . وهذا الاستمرار لا شعورى إلى حد كبير ، ولا يتضح إلا عند النظر التاريخى إلى الوراء .

وإنما أنا معنى فقط ، هنا ، بالقراء المستعدين لأن يفضلوا مدنية مسيحية إذا فُرض عليهم الاختيار . وإن لفتى إلى أهمية دراسة اللاتينية واليونانية لموجه فقط إلى القراء الذين يرغبون فى أن يروا مدنية مسيحية تبقى وتتطور . أما إذا لم يقدر المسيحية أن تبقى ، فلن آبه لو أن النصوص المكتوبة باللغتين اللاتينية واليونانية غدت مغمورة ومنسية أكثر من لغة الإتروسكيين . وإن الأمل الوحيد الذى أستطيع أن أراه لدراسة اللاتينية واليونانية ، فى مكانهما المناسب وللأسباب الصحيحة ، إنما يكمن فى إحياء وامتداد فئات التعليم فى الأديرة . ثمة أسباب أخرى على أكبر قدر من الثقل لرغبتنا فى رؤية إحياء الأديرة بكل تنوعاتها ، ولكن الحفاظ على التربية المسيحية ليس أقل هذه الأسباب شأناً . وينبغى أن تكون أول مهمة تربوية للجمعيات هى الحفاظ على التعليم داخل القلاية ، وهو ما ينبغى أن يكون شيئاً أكبر من تعليمهم لكى يشغلوا وظيفة فى الحكومة ، أو من أجل الفاعلية الفنية أو النجاح الاجتماعى أو العام . إنه لن يكون تلك الحلية المبهرجة : « التعليم فى وقت الفراغ » . وإذ يغدو العالم عموماً أشد اصطباغاً بالطابع الدنيوى تزداد الحاجة إلحاحاً إلى أن يتلقى من يجهرون بإيمانهم بالمسيحية تعليماً مسيحياً وهو ما ينبغى أن يكون تعليماً لهذا العالم ولحياة الصلاة فى هذا العالم سواء بسواء .

وحسبى أن أحيلكم ، على سبيل البرهان ، إلى تلك المقالة الصرحية – وإن تكن وجيزة – للأستاذ ر . و . تشمبرز عن استمرار النثر الانجليزى . وإنما فى نطاق هذا الاستمرار ، وداخل هذه البيئة ينبغى – بالنسبة لغرضى الحالى – أن يُنظر إلى الكتاب الأفراد . وعندما ننظر إليهم على هذا النحو يمكننا أن نرى بين العظماء أنه حتى بعض من أكثرهم شكلية وصواباً قد كان أيضاً مبتكراً بل متمرداً ، وأنه حتى بعض من أكثرهم ثورية قد واصل عمل أولئك الذين تمرد على تأثيرهم . وإنه ليكون من السهل يقيناً أن نحشد جيشاً من الأسماء العظيمة لرجال غدوا كتاباً عظماء مع فرص تعليمية بالغة الضآلة . وليس بنيان وابراهام لنكولن إلا اثنين من الأسماء التى تورد

أكثر من غيرها . لقد تعلم هذان الرجلان وغيرهما كيف يستخدمون اللغة الانجليزية وذلك من الكتاب المقدس إلى حد كبير : وليس أشد رثاثة من القول بأن معرفة الكتاب المقدس وشكسبير وبنيان (وأستطيع أن أضيف : **كتاب الصلاة المشتركة**) تستطيع أن تعلم رجلا ذا عبقرية ، أو رجلا ذا مقدرة من الطبقة الأولى وإن قصر عن العبقرية ، كل ما هو بحاجة إليه لكي يكتب الانجليزية جيداً . ولكنى خليق أن ألاحظ أولا أنه ليس من نافلة القول ، بحال من الأحوال ، أن مترجمى ذلك الكتاب المقدس فى صورته الانجليزية كانوا دارسين عظماء فى عصرهم ، فضلا عن كونهم أصحاب أساليب عظماء . وعلينا أن نسأل : ليس فقط ما الذى قرأه شكسبير وبنيان ، وإنما ما الذى قرأه الكتاب الانجليز الذين تغذى على أعمالهم شكسبير وبنيان ؟ ألاحظ بعد ذلك أن نوع التعليم الذى أُعطى لشكسبير أو بنيان أو لنكولن خليق أن يكون تقريباً أعصى الأنواع على أن يوجد اليوم . وإنه ليكون أقرب إلى العقل كثيراً أن نتوقع أن نجد شاعراً له علم بن جونسون أو ملتون ، من أن نجد شاعراً أو ناثراً توافرت له ميزات شكسبير أو بنيان . ما من مدرس يمكن أن يغامر على صيته بتخريج تلاميذ سيئي العدة على نحو ما كانه هذان الرجلان . وهناك الكثير مما ينبغى قراءته على أى شخص بحيث لا نتوقع منه أن يتمكن من مؤلفين قلائل أو يؤمن بهم ، فضلا عن الحقيقة الماثلة فى أنه توجد خارج المدرسة كل الضغوط الداعية إلى أن يكتب المرء على نحو سيئ ، ويتحدث على نحو لا متسق ، ويفكر على نحو مختلط .

ينبغى أن يكون واضحاً عند هذه النقطة أن همنا الأول عندما ننظر إلى تعليم رجل الأدب ليس كمية العلم التى يكتسبها الإنسان ، ولا عدد السنوات التى يخضع فيها للعملية التعليمية ، ولا درجة الامتياز الدراسى التى يبلغها : فأهم شئ هو نمط التعليم الذى يندرج تحته تعليمه . وأول تضاد بين درجات التعليم ، فى نطاق نمط واحد ، هو ما يمثله شكسبير وملتون ، أعظم شاعرين لدينا . نستطيع أن نقول عن شكسبير إنه ما من رجل استفاد من معرفته القليلة كل هذه الفائدة العظيمة مثله . ولابد لنا من أن نقرن ملتون بدانتى عندما نقول إنه ما من شاعر كان يملك كل هذا العلم العظيم قد برر اكتسابه إياه تماماً مثلهما . إن تعليم شكسبير ، أو ما حصله منه ، ينتمى إلى نفس الموروث الذى ينتمى إليه تعليم ملتون : فقد كان ، أساساً ، تعليماً كلاسيكياً . ودلالة نمط التعليم قد تكمن فيما يحذفه قدر ما تكمن فيما يشمله . يلوح أن معرفة شكسبير الكلاسيية كانت مشتقة إلى حد كبير من الترجمات . ولكنه عاش فى عالم كانت فيه حكمة الأقدمين موضع احترام ، وشعرهم محل إعجاب واستمتاع : وكان أقل تعليماً من كثير من أقرانه ، ولكنه كان تعليماً من نفس النوع – ولدى رجل

الأدب يكاد يكون تمتع أقرانه بتعليم حسن أهم من تمتعه هو بهذا التعليم . لقد كانت المعايير والقيم قائمة هناك ، وكانت لدى شكسبير تلك المقدرة - وهي ليست فطرية في كل إنسان - على أن يستخلص أقصى ما يمكنه استخلاصه من الترجمات . وبهاتين المزيتين توافر له أهم شيئين .

ولئن كانت معرفة شكسبير شذرية وليست مباشرة ، لقد كانت معرفة ملتون شاملة ومباشرة . إن شاعراً أدنى مرتبة ، له علم ملتون وأذواقه ، قد كان مهدداً بأن يغدو مجرد متعالم في النظم . وفهم شعر ملتون يتطلب معرفة بعدة موضوعات ليس أي منها رائجا اليوم ، معرفة بالكتاب المقدس ، ليس بالضرورة في نصه العبري أو اليوناني ، ولكن من نصه الانجليزي بالتأكيد ، ومعرفة بالأدب والأساطير الكلاسية ، وتاريخ بناء الجملة والنظم اللاتيني ، واللاهوت المسيحي . وبعض المعرفة باللاتينية لازمة لا لفهم ما يتحدث عنه ملتون فحسب ، وإنما بدرجة أكبر لفهم أسلوبه وموسيقاه . ليست المسألة هي أن معجم ملتون اللفظي مثقل على نحو مسرف بالألفاظ اللاتينية : فإن حظ القرن السابق عليه من ذلك أكبر . إن المعرفة باللاتينية لازمة إذا أردنا أن نفهم وأن نتقبل التفافات تركيب جمله ، وإذا أردنا أن نسمع موسيقى نظمه كاملة . إن الجيل الحالي قد يفتقد - وهو ما لا نستطيع أن نتوقعه من ملتون - الأسلوب الدارج ، ورنة الصوت في الحديث ، ومدى الحالة النفسية والانفعال الذى يتطلب أسلوباً أكثر ألفة للتعبير عنه . وقد يجد تركيب جملة معنتا أحيانا . لقد ليم ملتون - وهناك بعض الصدق في هذا اللوم - على كتابته الانجليزية وكأنها لغة ميتة . وأظن أن لاندور هو الذي قال ذلك ، ولاندور ناقد ينبغي أن يعامل باحترام . من المحقق أن أسلوب ملتون كان أسلوباً مهلكاً للمحاكين ، وهذا يصدق بنفس الدرجة على أسلوب جيمز جويس . وإن تأثير الكاتب العظيم في غيره من الكتاب لا هو بالذى يمكن أن يضيف إلى حقه في التكريم ولا بالذى ينتقص منه . فالنقطة هي أن لاتينية ملتون أساسية لعظمته ، وأني لم أختره إلا كنموذج متطرف للشعر الانجليزي عموماً . إنك قد تكتب شعراً انجليزياً دون أي معرفة باللاتينية ، ولكني لست على نفس الدرجة من الثقة ما إذا كان بوسعك أن تفهمه فهما كاملا دون اللاتينية . أعتقد - وقد قلت في موضع آخر - أن الإمكانات الفنية للنظم الانجليزي - وهي إمكانات لم تستنفد بعد - تدين بالكثير إلى تنوع الأنغام العرقية التي تجلب كلاما وإيقاعات نظم متنوعة ، وإن النظم الانجليزي يدين بالكثير أيضاً للحقيقة الماثلة في أن اليونانية - لمدة ثلاثمائة سنة - واللاتينية - لمدة أطول من ذلك - قد أسهمتا في تشكيله . وما قلته عن النظم يمكن أن ينطبق على النثر أيضا ، ولكن ربما بدرجة من الضرورة أقل - فهل يمكننا أن نلج أسلوب

كلارندون حقيقة إلا أن تكون لدينا معرفة طفيفة ، على الأقل ، بتاكيتوس ، أو أسلوب جبون دون أن نكون على بعض المعرفة بالسلطان الهائل الذى مارسته عليه السجلات الإخبارية الكلاسية وبعد الكلاسية ، واللاهوتيون الآباء وبعد الآباء ، ممن زودوه بمادته ؟

وإذا كان التعليم الكلاسى هو خلفية الأدب الانجليزى فى الماضى ، فإن من حقنا أن نؤكد ليس فقط أن المعرفة الجيدة باللاتينية (إن لم نقل باليونانية) ينبغى أن تُنتظر ممن يقومون بتدريس الأدب الانجليزى ، وإنما أيضاً أن بعض المعرفة باللاتينية ينبغى أن تُنتظر ممن يدرسونه . ومهما يكن من أمر ، فليس هذا هو ، بالضبط ، الاتجاه الذى أنوى أن أتابعه . إنى لست معنيا هنا بتدريس الأدب ، وإنما فقط بالتدريس من حيث علاقته بأولئك الذين سيكتبونه ، فلعدة أجيال قدمت الكلاسيات الأساس لتعليم الأناس الذين نشأت منهم غالبية من نملك من رجال الأدب ، وهذا بعيد عن القول بأن غالبية من نملك من رجال الأدب قد جُندوا من بين صفوف أى طبقة اجتماعية محدودة . وأعتقد أن هذا الأساس المشترك للتعليم قد كان له نصيب كبير فى منح الأدب الانجليزى فى الماضى الوحدة التى تعطينا الحق فى أن نقول : إننا لم ننتج فقط سلسلة من الكتاب العظماء ، وإنما أدباً وأدباً هو جزء متميز من وحدة معترف بها تدعى الأدب الأوربى . وعلى ذلك فإن من حقنا أن نتساءل : ما الذى يحتمل أن يحدث للغتنا وأدبنا إذا انبتت تماماً الصلة بين الكلاسيات وأدبنا . وإذا غدا الدارس الكلاسيكى فى مثل تخصص عالم المصريات ، وإذا غدا الشاعر أو الناقد الذى مارس عقله وذوقه على الأدب اللاتينى واليونانى أمراً أندر من الكاتب المسرحى الذى أعد نفسه لمهمته فى المسرح بدراسة وثيقة للفيزياء البصرية والكهربائية والصوتية ؟ إنكم مخيرون فى أن ترحبوا بهذا التغير على أنه فجر تحرر ، أو تأسفوا له على أنه شفق للأدب ، ولكن عليكم أن توافقوا – على الأقل – على أن لنا أن نتوقع أن يكون إيذاننا باختلاف عظيم بين أدب الماضى وأدب المستقبل – وربما كان من الضخامة بحيث يكون نقلة من لغة قديمة إلى أخرى جديدة .

وفى السنوات العشرين الماضية لاحظت ما يلوح لى أنه تدهور فى الطبقة الأدبية الوسطى ، وخاصة فى المعايير والدرس اللازمين للنقد الأدبى . وكيلا تسارعوا إلى الحكم بأن هذه الشكوى لا تعدو أن تكون صرير منتصف العمر المصاب بالروماتزم ، سأورد ممثلا لجيل أدبى أحدث سنا من جيلى ، هو مستر مايكل روبرتس :

« بمجئ صيف ١٩٣٩ لم يكن فى انجلترا سوى جريدتين أدبيتين جادتين : فصلية جديرة بالأعجاب تدعى **سكروتنى** (التمحيص) ذات توزيع ضئيل ، وال

تايمز لتراري سبلمنت (ملحق التايمز الأدبي) الذي كان قراؤه – كقراء المكتبات الأكثر جدية – في عالم ١٩٣٨ أقل منهم في عام ١٩٢٢ . لقد غاصت فكرة النوعية في فكرة « إنها مسألة أذواق » ، ولم يكن يكبح من الذوق غير المثقف للفرد غير خوفه من أن يكون متطرفاً على نحو بالغ أو تقليدياً على نحو بالغ . وقد نجح ناشر بارع في الجمع بين هذين الأمرين عندما أعلن عن « رواية لأناس قلائل – ٢٠ ألفا » .

إن أسباب مثل هذا التدهور معقدة ولا ريب ، ولست أنوى أن أذهب إلى أن هذا كله راجع إلى إهمالنا الدراسات الكلاسيكية ، أو أن إحياء هذه الدراسات كاف لصد التيار . غير أن اختفاء أي خلفية مشتركة من التعليم ، وأي بنية مشتركة من المعرفة الأدبية والتاريخية ، وأي معرفة مشتركة بأسس الأدب الانجليزي ، قد جعل من الأيسر على الكُتاب – فيما يحتمل – أن يتمشوا مع ضغط اتجاهات لم يكونوا مسئولين عنها . إن من وظائف النقد – ولست أفكر [هنا] في النقاد العظماء أو في كلاسيات النقد ، وإنما الأحرى أنى أفكر في مُراجع الكتب أسبوعياً ، الذي كان يكتب مقالاته غفلا عن التوقيع فيما سبق ، والآن صار أكثر تمتعاً بشهرة التوقيع ، وإن كان قلما يتمتع بزيادة في المكافأة – إن من وظائف النقد أن يلعب دور صمام ينظم معدل تغير الذوق الأدبي . فعندما يتجمد الصمام ، ويظل المراجعون ثابتين على ذوق جيل سابق ، تحتاج الآلة إلى أن تُخلع بلا رحمة ، ويُعاد تجميع أجزائها . وعندما ينزلق الصمام ، ويتقبل المراجع الجدة على أنها معيار كاف للامتياز تحتاج الآلة إلى أن تُوقف وتُربط . والتأثير الذي يحدثه أي من هذين الخطأين في الآلة هو أن يتسبب في انقسام بين من لا يرون خيراً في أي شئ جديد ، ومن لا يرون خيراً في أي شئ عداه : وعلى ذلك يُعَجَل بقدم عهد القديم ، ويتطرف أو حتى دجل الجديد . والتأثير الذي يحدثه هذا الاخفاق من جانب النقد هو أن يضع الكاتب الجاد في حيرة : إذ يتعين عليه إما أن يكتب لجمهور أكبر مما ينبغي ، أو أن يكتب لجمهور أصغر مما ينبغي ، والنتيجة الغريبة لأي من هذين الاختيارين هي تعليق أهمية على ما هو زائل . إن جدة العمل التخيلي الذي لا يعدو أن يكون رائجا وليس فيه شئ جديد حقا سرعان ما تبلى ، لأن الجيل التالي سيفضل الأصل على الصورة ، حينما يصبحان كلاهما ملكاً للماضي . وجدة أي شئ لا يعدو أن يكون جديداً لا تحدث إلا صدمة لحظية : لأن نفس العمل لن يحدث نفس الصدمة مرتين ، وإنما ينبغي أن يُتبَع بشئ أكثر جدة .

لقد اتهم القسم الأشد أصالة من أدب عصرنا بأنه مكتوب لجمهور صغير محدود – جمهور ليس صغيراً ومحدوداً لأنه أفضل جمهور ، وإنما (فهكذا جرى الزعم) لأنه يتكون من أناس شاذين أو متطرفين أو معادين للمجتمع ، تساندهم طفيلياتهم التافهة

المتعاظمة . ويلوح أن هذه تهمة يمكن لأشد الجماعات تبايناً أن تتفق على توجيهها : من المحافظين الذين ينظرون إلى أى شئ جديد على أنه فوضى إلى الراديكاليين الذين ينظرون إلى أى شئ لا يفهمونه على أنه معاد للديمقراطية . ولست معنيا هنا بالعواطف السياسية التى جاءت لمساندة هذه الأحكام . فالنقطة التى أريد التعبير عنها هى أن هذا الوضع نتيجة لا لانحراف شخصى . رغم أنه يخلق موقفاً يمكن فيه بسهولة أن يلوح الزائف صادقاً لبعض الوقت ولبعض القراء - وإنما لتفكك اجتماعى : وهو - من الناحية الأدبية - نتيجة لتدهور نقدى . إنه ينبع من نقص التوصيل المستمر بين الفنان وأصدقائه وزملائه الفنانين وذلك العدد الصغير من هواة الفن المتحمسين وبين جمهور أوسع تثقف على نفس النحو ، والذوق الذى تربى على أدب الماضى ولكنه على استعداد لأن يقبل ما هو جيد فى الحاضر ، حين يقع بصره عليه ، وبالتالى التوصيل إلى العالم بمعناه الواسع .

* * *

وأستطيع أن أرى أن التدريب المناسب للرجل ذى الاتجاه العلمى ، حتى الآن ، حين غدت شُعب العلوم بالغة الاتساع ، والمعرفة التى ينبغى تمثلها فى أى فرع من فروع علم بالغة الاتساع ، قد صار أشد قابلية للتحديد الدقيق . وكذلك ، فى هذا الصدد ، التدريب على أى فن آخر غير فن الأدب . فالمصور والمثال والمهندس المعمارى والموسيقى - رغم أنهم قد يجدون صعوبة أكبر فى كسب معاشهم أو فى الجمع بين متابعة فنهم ووظيفة ذات راتب لا صلة لها بهذا الفن - يجدون جميعاً أمامهم تكنيكًا أشد تحدداً بكثير ، كيما يتمكنوا منه ، عما هو الشأن مع الكاتب . فتدريبهم الأساسى أشد فنية ، والموضوعات التى ينبغى عليهم أن يتعلموها أشد وضوحاً . وهم لا يحتاجون إلى تلك الثقافة العامة التى يكون رجل الأدب بدونها سيئ العدة . وهناك فرق آخر ، ليس منبتَّ الصلة بالفرق الذى ذكرناه ، يتمثل فى أن المقدرة الأدبية لا تكشف عن وجهها النقاب ، على أى نحو مؤكد ، فى فترة باكرة ، أو بمثل الثقة الدقيقة فى هدفها ، كما هو الشأن مع الميل إلى سائر الفنون . ذلك أن الرغبة فى التعبير عن النفس نظماً (أو هذا هو ما تميل بى خبرتى أن أظنه) إنما هى ملمح فى أغلب الأنجلو - ساكسون ، من كلا الجنسين ، فى إحدى مراحل نموهما : وقد تظل هذه الرغبة باقية بعد زمن طويل من اتضاح الافتقار إلى هذه الملكة لكل إنسان باستثناء أصحابها أنفسهم . وعندما يؤلف تلميذ منظومات جيدة فإننا نغدو محقين فى أن نتوقع أن يمتاز - فيما بعد - فى مسعى أو آخر - ولكن ذلك المسعى قد يبتعد به جدا عن الشعر ، أو الأدب ، وقد يفضى به إلى منصة المحامين أو كرسى الأسقفية . إن الذهن

الأدبي حقيقة يحتمل أن يتطور ببطء ، فهو يحتاج إلى وجبة أشد شمولا وتنوعاً ، وإلى معرفة بالحقائق أكثر تفرقاً ، وإلى خبرة بالبشر والأفكار أكثر من النوع الذى تتطلبه ممارسة سائر الفنون . وعلى ذلك فإنه يمثل مشكلة تربوية أبعث على الحيرة . وعندما أقول هذا فإني لا أدعي لفن الأدب نفسه أى امتياز : وإنما أنا لا أعدو أن أوضح اختلافاً فى الاعداد .

وأود أن أوضح عند هذه النقطة أن ثمة حججًا عديدة مؤيدة التعليم الكلاسى ليست من شأنى هنا ، مهما تكن مقنعة وكافية . ولن أُقْدِم على تناول مسألة ما إذا كان ينبغى لكل الأطفال - مهما تكن وجهتهم - أن يتعلموا مبادئ اللاتينية وربما اليونانية - مسألة ما إذا كان ذلك أمراً مرغوباً فيه ، ثم ما إذا كان عملياً . حسبى أن ألاحظ أن مسألة السن التى يجب أن يتلقى كل الأطفال نفس التعليم حتى بلوغهم إياها ، ومسألة العنصر المشترك فى كل التعليم حتى مرحلة تالية ، مسألة بالغة الأهمية حتى من وجهة نظر رجل الأدب ، لأنه عليها تتوقف إمكانية جمهور عام ، إمكانية أن يتمكن المؤلف من الاتصال بالناس فى كل دروب الحياة ، وإمكانية أن يتمكن الناس من أن يفهم بعضهم بعضا ، ألاحظ أيضا ، عرضا ، أن تأجيل تدريس اللاتينية إلى السن التى يلوح فيها أن الصبى أكثر موهبة فى تعلم اللغات منه فى غير ذلك من الدراسات إنما هوتأجيل أكثر مما ينبغى - وذلك فضلا عن اعتقادى بأن من المرغوب فيه جداً لكل إنسان أن يلم بعض الإلمام باللاتينية حتى إذا لم يلم بشئ من اليونانية . ومهما يكن من أمر ، فإنى لست معنيًا هنا بالدفاع عن دراسة هاتين اللغتين كـ « نسق عقلى » . وأظن أن الدفاع عن أى درس بصفته « نسقاً » خالصاً - بالمعنى الحديث لهذه الكلمة - يمكن أن يقوم على نحو أشد عناداً مما ينبغى : فقد سمعت ، مثلا ، رجلا غير مؤمن يدافع عن جعل التردد على الكنيسة إجبارياً ، على أساس أن من مصلحة الأولاد أن يقع على عاتقهم واجب ينفرون منه كل هذا النفور . إن الدفاع عن « النسق » مجرداً ، والاعتقاد بأن أى « نسق عقلي » إذا نُفِذَ على النحو الصحيح ، وإلى مدى بعيد بما فيه الكفاية ، ينتج « رجلا متعلماً » بالمعنى المجرد لهذه الكلمة ، يلوح أن لهما بعض الصلة باتجاهات القرن التاسع عشر إلى تحقيق المساواة ، ومدها إلى موضوعات الدرس نفس المثل الأعلى للمساواة المُقدَم للبشر الذين يدرسون هذه الموضوعات . إن الحوارى هو ، على الأقل ، تلميذ بإرادته ، وشخص يربط نفسه بأستاذ مختاراً ، لأنه يؤمن بقيمة الموضوع الذى يجهر به الأستاذ ، ويعتقد أن هذا الأستاذ مؤهل لأن يمنحه التدريب الذى يريده . ومعنى هذا أن التتلمذ يبدأ بتقييم - بالرغبة فى بلوغ معرفة أو براعة من لون ما ، وليس بالرغبة فى التدرب ، مجردة ، متبوعة بحكم مؤداه أن هذا الموضوع من الدرس

خليق أن يحققه . وبالنسبة لغرضي فإن قيمة الموضوع هي ما نبحثه ، وليس «النسق» العارض والضروري الذي نتمكن به من إجادته . وكما أني لا أبحث في النسق مجرداً فإني لا أبحث في « التعليم » مجرداً ، أو أبحث هذه المسألة الجنبية بعض الشئ : مسألة تعريف « الرجل المتعلم » مجرداً .

وبالنسبة لأغراضي أيضاً فإن التفرقة بين التعليم « المهنى » و « الثقافى » ليست ذات كبير جدوى : ففضلا عن العيب المتمثل في أن كلمة « مهني » معرضة لأن توحي فقط بمرتب ومعاش ، وأن كلمة « ثقافي » معرضة لأن توحي فقط بـ «التعليم على سبيل التسلية » ، أي إما بلذية رفيعة أو براعة في ممارسة هوايات لا ضرر منها . إن الكاتب ، من حيث هو qua كاتب ، قلما يتقاضى مرتباً ، ولا تواجهه مشكلة شغل وقت فراغ مفترض . ذلك أن كل شئ يمكن أن يكون زاداً لطاحونته ، وكلما زادت المعارف من كل نوع ، التي يمكنه أن يتمثلها ، كان ذلك أفضل . فالتفرقة الجدية بالنسبة له إنما هي تفرقة بين الموضوعات التي ينبغي أن يتقنها ، والموضوعات التي يجب أن يتعلمها بنفسه . فمهمته هي التوصيل من خلال اللغة : وعندما يكون كاتباً تخيلياً فإنه يكون مشغولا بأصعب أشكال الاتصال حيث الدقة أمر على أكبر قدر من الأهمية ، وهي دقة لا يمكن أن تعطى مقدماً ، وإنما يجب العثور عليها في كل عبارة جديدة . ولكي نفهم اللغة على نحو ما يجمل برجل الأدب أن يفهمها ، ينبغي أن نعرف الأغراض المتنوعة التي كانت اللغة تُستخدَم من أجلها ، وهذا يتضمن بعض المعرفة بالموضوعات التي استخدم الناس اللغة في الماضي من أجل توصيلها : وخاصة التاريخ ، لأنك لا تستطيع أن تفهم أدب الماضي دون معرفة ببعض الأوضاع التي كتب في ظلها ، ونوع الناس الذين كتبوه ، والمنطق لأن هذا فحص لتشريح الفكر في اللغة : والفلسفة ، لأن هذه محاولة استخدام اللغة بأكثر الوسائل الممكنة تجريداً .

وعلى هذا البرنامج القوي ، بالفعل ، علينا أن ندخل – عند إحدى المراحل – لغة أجنبية حديثة واحدة على الأقل ، فضلا عن لغتنا وكلاسياتنا . يجب أن تكون لغة رئيسية ، نموها مواز لنمو لغتنا ، وذات أدب معاصر مزدهر : لأنه مما يعين جداً على تنمية موضوعية الذوق أن نتمكن من تذوق عمل كتاب أجانب يعيشون في نفس العالم الذي نعيش فيه ، ويعبرون عن رؤيتهم له في لغة أخرى عظيمة . بديهي أن امتلاك ناصية عدة لغات أجنبية خير من امتلاك ناصية لغة واحدة ، بيد أن من المحال أن نفهم لغة وأدب وأهل أكثر من بلد أجنبي واحد بنفس الدرجة من الإجادة . وفي عصرنا كانت أهم لغة أجنبية لرجل الأدب هي الفرنسية : ولا حاجة بي إلى أن أذكركم أنه بالنسبة للفرنسية ، فإن معرفة اللاتينية مازالت أهم ، وأن معرفة اليونانية ليست أقل

من ذلك أهمية ، مما هى بالنسبة للانجليزية . ولدى من أوتى مقدرة لغوية استثنائية ، ولم يفدحه ثقل المكتسبات التى أزكيها ، أعتقد أن معرفة لغة من اللغات العظيمة والأقدم عهداً يمكن أن تكون إضافة بالغة القيمة . هناك العبرية ، بيد أنه من أجل اختلاف التركيب البالغ ، والكرامة العقلية ، فإن الصينية خليقة أن تكون اختياراً بالغ الجودة . بيد أن ذكر هذا معناه أن نمسح أفق الإمكان ذاته .

إن كل هذه الفروع من التعليم ينبغى أن تُكتسَب من خلال معلمين . ولا يلوح أنه قد بقى كبير فراغ فى المنهج للموضوعات العلمية . ومهما يكن من أمر فإنى أفترض أن أديبى الممتاز سيكون قد حصل (وهو ما لم أحصل عليه) على تدريب كاف فى المدرسة على لغة الرياضيات بما لا يجعله يحار تماماً – حين يحاول بمفرده أن يفهم الدلالة العامة لاكتشاف علمى ما . إن السبب الوحيد فى التطبيق العام ، والسبب فى أنه لم يتمكن من أن يحصل معرفة علمية أكثر تفصيلا فى تعليمه الصورى ، هو السبب البالغ الوضوح المتمثل فى أنه لم يكن هناك وقت : لأنى قد سمحت ببضع ساعات تُقضى فى الأكل والنوم والطقوس الاجتماعية والمرح والعبادة والأنشطة الرياضية والتدريب البدنى . إنه لمن المرغوب فيه جداً أن يتمكن الأديب – طوال حياته – من أن يهتم بموضوعات لم يُدرَب عليها لأنه – كما قلت – يكاد كل شئ يكون مفيداً للشخص الذى أوتى بعض قوة فى الخيال . أحياناً ما يُوحَى بأن أعاجيب العلم تقدم زاداً للخيال . وإنى لعلى ثقة من أنها يمكن أن تفعل ذلك : ولكنى أظن أنه ينبغى التفرقة بين خيال العالم العظيم الذى يصل إلى اكتشاف على أساس من الظواهر الملاحظة وقد ندت دلالته عن علماء يعادلونه حسنُ تدريب وعلماً ، وخيال رجل مثل لوكريتوس ، أو حتى شلى ، يغذو معرفته العلمية بحياة وجدانية ، ليست من شأن العالم من حيث هو كذلك .

وكما ترون ، لم أدافع عن حقوق التعليم « الثقافى » أو العام فى مواجهة التعليم المتخصص ، لأن تعليم رجل الأدب ينبغى أن يكون – بطريقته الخاصة – متخصصاً و « مهنياً » . ولكن علينا أن نواجه صعوبة أخرى . لقد أوضحت أنى لا أحاول أن أشرِّع لرجل العبقرية ، وإنما لبيئة رجال الأدب التى سيولد فيها ، أو يجد طريقه . ولكنك ، من ناحية أخرى ، لا تستطيع أن تقيم خطا فاصلا بين رجل الأدب وجمهوره ، بين الناقد ذى الكلمة المطبوعة والناقد فى محادثاته . فلا أحد يعانى أكثر من الكاتب من كونه منحصراً فى نطاق أهل مهنته : والأسوأ من ذلك هو أن يكون جمهوره مكوناً أساساً من الكتاب الآخرين أو الراغبين فى أن يغدوا كتاباً . إنه يحتاج إلى جمهور صغير يشترك معه ، أساساً ، فى نوع التعليم ، وتكون له نفس الأذواق ، وإلى جمهور أكبر يشترك معه فى بعض المهاد ، وأخيراً ينبغى أن يكون هناك شئ آخر مشترك بينه وبين

كل شخص ذى ذكاء وحساسية يستطيع أن يقرأ لغتـه . وعلى ذلك فإن مشكلة بقاء الأدب الانجليزى تجلبنا إلى مشكلة الحاجة إلى وحدة فى التربية ، والحاجة إلى توحيد لا يعوق أيا من فروع العلم والبحث ، علمياً كان أو إنسانياً . وهذه المشكلة ، الأكبر كثيراً من أى مشكلة إدارة أو تنظيم أو وسائل مناهج ، لأنها مشكلة روحية ولأن حلها لا يتضمن تخطيطاً فحسب ، وإنما تنمية نسق من القيم ، مشكلة بالغة الاتساع ، حتى أنها ليست من شأن المتخصص فى التربية وحده ، وإنما من شأن جميع المعنيين بتركيب المجتمع . وهى مشكلة لا شأن لى بها هنا إلا لأبين أنى على ذكر منها . ومساهمتى الوحيدة هى أن أعلن أن مستقبل الأدب الانجليزى سيتأثر تأثراً عميقاً بالطريقة التى نحل بها - أو نخفق فى حل - هذه المشكلة .

وقد كانت دعواى الخاصة هى أن الحفاظ على التعليم الكلاسيكى أساسى للحفاظ على استمرار الأدب الانجليزى . أما كيف نجد مكانا للكلاسيات فى التعليم ، وبأى تكيف مع ما هو لازم وما هو مرغوب فيه وما هو حتمى ، فذاك موضوع ليس من حقى أن أطلب إليكم الإصغاء إلى ما أقوله فيه . ولكنى واثق من أن هذا واحد من خطوط الدفاع المهمة عن الكلاسيات . إن معايير أعلى درجات الدرس ينبغى المحافظة عليها ، وعمل البحث ينبغى أن يكرم : ومن اللازم ألا نسمح لمنزلة الدارسين العظماء أن تتناقص . أما أنه سيظل هناك مكان للدارس العظيم - الذى بدونه يتصدع بناء التعليم الكلاسيكى بأكمله - فذاك ما لا أشك فيه . ولكن الأقل من ذلك يقينا هو أنه سيكتشف ، فى المستقبل ، وهو حديث السن بما يكفى لإعطائه التدريب الملائم ، وأنه سيسمح له بأى دور أكبر من إعداد بضع رجال أصغر سناً لمواصلة عمله دون أمل فى أن يكون له تأثير أوسع . والمجموعة الثانية هى مجموعة الدرس غير المهنى ، والدرس فى ميادين أخرى فيها المعرفة المضبوطة باللغات الكلاسيكية أمر مطلوب ، أو ينبغى أن يكون كذلك وهى لا تشمل علماء اللاهوت والمؤرخين فحسب ، وإنما أيضا الكهنة والقسس ومعلمى اللغات والأدب الحديث ونقاد الأدب . ومن المحقق أنه بالنسبة لهذا النوع الأخير ، لا يكفى أن يكون قد قضى بضع سنوات فى المدرسة يُحصّل فيها اللغات (الكلاسيكية) إذا لم يكن يفتح نصاً بعد ذلك . إذ ينبغى أن يكون أدبها فى متناوله وفاعلا فى ذوقه وحكمه . ينبغى أن يكون قادراً على الاستمتاع به . بيد أن الحفاظ على هذه الأنماط من الدرس ليس كافياً أو حتى ممكنا إلا أن نغرس معرفة بحضارات اليونان وروما ، واحتراما لمنجزاتها ، وفهما لعلاقتهما التاريخية بحضارتنا ، ومعرفة بأدبهما وحكمتهما مترجمة ، بين عدد أكبر من الناس : بين أولئك (مثلى) الذين لا يذكرون ما يكفى لكى يقرءوا الأصول بسهولة وبين أولئك الذين لم يدرسوا تلك

اللغات قط . إن حكراً محدوداً من الدرس العلمي خليق أن يكون عديم الفاعلية ، إلا إذا أمكننا أن ننشر بين من لم يتلقوا قط معرفة من الطبقة الأولى احتراماً أوسع نطاقاً لموضوع هذا الدرس وتقديراً لملاءمته .

إني لأعى أن تأكيداتي عن اعتماد الأدب الإنجليزي على الأدبين اللاتيني واليوناني لن يكون لها تأثير مغر ، من أي نوع ، في عدة فئات من الناس . فهناك من لا يعتقدون أن الأدب مسألة لها أي أهمية كبيرة ، وهناك من يقرون بأن لأدب الماضي قيمة معينة ، ولكنهم لا يعتبرون أن من الأمور العظيمة الأهمية أن يستمر الأدب الإنجليزي في تبوء مركز أمامي . وهناك من يعترفون بأهمية الأدب ، ولكنهم لا يعتقدون أن هذا النمط من التعليم أو ذاك يمكن أن يحدث فرقاً كبيراً بالنسبة لاستمرار بقائه . وثمة من هم ربما كانوا منغمسين في الصعوبات الهائلة لتقديم هذا النوع من التعليم أو ذاك للأمة كلها ، بحيث يعتبرون هذه المشكلة الزائدة أقل إلحاحاً ، أو يَشْكُون من أن لديهم أموراً أخرى كثيرة يفكرون فيها بحيث لا يسعهم مواجهتها . هذه الاتجاهات يمكن أن تتعايش جميعاً – على نحو نصف متشكل – في كثير من الأذهان يطرح هذا الاتجاه ثم ذاك ذاته على الوعي .

من «إزرا باوند : عروضه وشعره»(*)

(١٩١٧)

- ١ -

كتب مستر كارل ساندبرج في مجلة «شعر» يقول :

« إن كل حديث عن الشعر الحديث ، من جانب العارفين ، ينتهي بالزج بإزرا باوند في مكان ما . فهو قد يُذكر لا لشئ إلا لكي يُلعن باعتباره متشيطنا وساخراً ومتخذاً أوضاعاً لافتة للنظر وعابثا وأفاقا . أو هو قد يصنف باعتباره يشغل اليوم فجوة كتلك التي كان يشغلها كيتس في حقبة سابقة . والنقطة الهامة هي أنه سيظل يذكر » .

إن هذا تقرير بسيط للحقائق . غير أنه على الرغم من أن المستر باوند معروف جيداً ، وعلى الرغم من أنه كان ضحية للمقابلات الصحفية في صحف يوم الأحد ، فإن ذلك لا يستتبع أن يكون عمله معروفاً بصورة كاملة ، فهناك عشرون شخصاً لهم رأي فيه مقابل كل شخص واحد قرأ كتاباته بأي عناية - ومن بين هؤلاء العشرين سيكون هناك من يصدمهم اسمه ومن يكدرهم ، ومن يغيظهم ، وواحد أو اثنان يثور إحساسهم بالكرامة . ومن المحتمل أن يكون الناقد الواحد والعشرون شخصاً يعرف ويعجب ببعض قصائده ، ولكنه إما أن يقول : « إن باوند في المحل الأول دارس ومترجم » وإما أن يقول : « لقد كان شعر باوند الباكر جميلا . ولكن عمله التالي لا ينم على شئ أفضل من التلهف إلى الإعلان عن نفسه ، والرغبة العابثة في أن يثير الغيظ ، أو الرغبة الطفولية في أن يكون ذا أصالة » . وثمة ضرب ثالث من القراء نادر بما فيه الكفاية أدرك المستر باوند منذ عدة سنوات ، وتتبع تطوره تتبعاً ذكياً ويدرك اتساقه .

وليست هذه المقالة مكتوبة لنقاد الأدب العشرين الأولين ، ولا لذلك الناقد النادر الثاني والعشرين الذي أشرت إليه لتوي ، وإنما هي مكتوبة للذي يعجب بقصيدة لباوند هنا أو هناك والذي يستطيع تذوقه أن يعود عليه بمحصول أكبر من ذلك . ولئن كان القارئ قد بلغ المرحلة التي يمكنه معها أن يؤمن بالرأيين في آن واحد بحيث يقول :

(*) من كتيب صدر بلا توقيع في ١٢ نوفمبر ١٩١٧ عن دار ألفريد أ . نويف نيويورك .

«إن باوند لا يعدو أن يكونا دارساً » ، ويقول « إن باوند لايعدو أن يكون من كتاب الصحافة المثيرة » أو الفرضين الآخرين اللذين يقول أحدهما « إن باوند لا يعدو أن يكون خبيراً في التكنيك » ويقول الآخر « إن باوند لا يعدو أن يكون نبياً من أنبياء الفوضى » . فلن يكون هناك كبير أمل . غير أن ثمة قراء للشعر لم يصلوا بعد إلى هذا التضخم في الملكة النقدية . وما زال من الممكن الاستحواذ على انتباههم لا من طريق نوبة مديح مسرفة وإنما من طريق تقرير بسيط . وترمي هذه المقالة إلى تقديم مثل هذا التقرير . فليس المراد بها أن تكون دراسة سيرية أو نقدية . وهي لن تطنب في الحديث عن « نواحي الجمال » (في قصائد باوند) وإنما هي ملخص لحصيلة عشر سنوات من العمل في ميدان الشعر . وربما دفعت استشهاداتي من المراجعات المكتوبة عنه القارئ إلى أن يكون رأيه الخاص . فنحن لا نتوق إلى أن نكونه له . ولن نتحدث عن الأوجه الأخرى لنشاط المستر باوند خلال هذه السنوات العشر ككتاباته وآرائه في الفن والموسيقى رغم أن هذه خليقة أن تشغل مكانا مهماً في أي سيرة شاملة له .

– ٢ –

نشر أول كتاب لباوند في مدينة البندقية . كانت البندقية هي المكان الذي توقف فيه بعد أن غادر أمريكا ، وقبل أن يستقر في انجلترا . وفيها ظهر ديوانه « عندما يخبو الضوء » A Lume Spento عام ١٩٠٨ . ويعد هذا الديوان الآن من المقتنيات الأدبية النادرة ، فقد نشره المؤلف ، وطبع في مطبعة بندقية حيث كان بإمكان المؤلف أن يشرف على الطبع بنفسه ، وعلى ورق يذكر بكمية من الورق استخدمت في طبع تاريخ للكنيسة . غادر باوند البندقية في ذلك العام نفسه ، وأخذ معه «عندما يخبو الضوء» A Lume Spento إلى لندن . ولم يكن من المتوقع لديوان أول من الشعر ، ينشره أمريكي مجهول في البندقية ، أن يجذب كثيراً من الانتباه . ولكن جريدة «ذا إيفننج ستاندارد» تتفرد بأنها فطنت إلى الديوان في مراجعة لخصت خصائصه كما يلي :

« هذه مادة برية تطارد قارئها ، شاعرية بصورة مطلقة ، أصيلة ، تخيلية ، مفعمة بالعاطفة ، وروحانية . ويستطيع من لا يعدونها مجنونة أن يعدوها ملهمة . إن هذا الشاعر ، إذ يأتي بعد الشعر الرث والمنمق لأغلب شعرائنا المنمقين ، يلوح أشبه بأحد منشدي بروفنس ، ذات أمسية موسيقية في إحدى الضواحي ... فسحر الشعر يتجلى في هذا الديوان الورقي الغريب ، وليس بوسع الكلمات أن تصفه » .

ولما كانت أهم قصائد « عندما يخبو الضوء » : A Lume Spento قد أدمجت فيما بعد في ديوان « أقنعة » Personae فإنه ليس ثمة ما يدعو إلى أن نذكر هذا الديوان الأول إلا باعتباره أحد التواريخ في تاريخ المؤلف . وقد تلاه ديوان «أقنعة» Personae ، في مطلع ١٩٠٩ ، وهو أول كتاب ينشر لباوند في لندن . قلائل هم الشعراء الذين خاطروا بمحاصرة لندن ، وليس لديهم سوى هذا الظهير الهين : فقليلة هي المجموعات الشعرية التي لاتدين بنجاحها إلا إلى مزاياها الخاصة وحدها مثلما هو الشأن مع هذا الديوان . جاء باوند إلى لندن غريباً تماماً ، بلا راع أدبي ولا موارد مالية . وحمل ديوان « أقنعة » Personae إلى مستر إلكين ماثيوز الذي ينفرد بفخار نشر ديوان ييتس «الرياح بين أعواد الغاب» ، و «كتاب نادي الناظمين» الذي وجد فيه كثير من شعراء التسعينيات ، ممن غدوا الآن مشهورين ، مكانا لهم . وفي مبدأ الأمر اقترح مستر ماثيوز ، كما هو طبيعي في حالة كاتب غير معروف ، أن يتحمل المؤلف جزءاً من تكاليف الطباعة . وقد رد عليه هذا الأخير: «إن في جيبي شلنا ، إن كان هذا ينفعك » . فأجاب مستر ماثيوز : «حسنا . إني أرغب في نشره على أية حال » . وكان محقا في فطنته . فقد استقبل الديوان ، حقا ، بالمعارضة ، ولكنه استقبل . وكان هناك نقاد قلائل تذوقوه من أبرزهم مستر إدوارد توماس الشاعر (الذي يعرف أيضاً باسم «إدوارد إيستوواي» ، وقد قتل منذ ذلك الحين في فرنسا) ونجد أن توماس الذي كتب في مجلة « إنجليش رفيو » (المجلة الانجليزية) (وكانت آنذاك في ألمع أيامها تحت رئاسة تحرير فورد مادوكس هفر) قد تبين حدة الانفعال المباشرة التي يتسم بها ديوان «أقنعة » Personae :

«إننا لانكاد نجد فيه ... شيئا من الصفات الظاهرية الطيبة للناظمين المحدثين ... فليس لديه ما يشيع بينهم من كآبة أو استسلام أو عزوف عن العيش ، ولا نوع الشعور بالطبيعة الذي يجري في قصائدهم إلى حد الوصف الدقيق والمجاز المنمق . وليس من المجدي مقارنته بأي كاتب بقيد الحياة ، ... وهو ملئ بالشخصية وبالقدرة على التعبير عنها إلى الحد الذي نجد معه أنه من أول أبيات أغلب قصائده إلى آخرها يمسكنا بثبات في عالمه الجاد المفعم بالعاطفة الخالص الخاص ... فجمال قصيدة « في مدح يزولت » إنما هو جمال العاطفة والإخلاص والحدة ، وليس جمال الكلمات الجميلة والصور والإيحاءات ... ويهيمن الفكر على الكلمات ، كما أنه أكبر منها . وهنا في قصيدة « أنشودة لجلاوكس » نجد أن التأثير زاخر بالعاطفة الإنسانية والسحر الطبيعي ، دون أيٍ من العبارات التي يتوقع قارئ الشعر الحديث أن يجدها عند معالجة مثل هذا الموضوع » .

ويكتب مستر سكوت جيمز ، في « الديلي نيوز » (أخبار اليوم) ، مثنيا على أوزانه :

« قد يلوح الشيء بأكمله ، لأول مرة ، مجرد جنون أو بلاغة ، وعرض باطل للقوة والعاطفة ، دون جمال . غير أننا إذ نمضي فى القراءة ، يلوح أن أوزانه الغريبة هذه ذات قانون ونظام خاصين بها . ويلوح أن القوة الوحشية التى يتسم بها خيال مستر باوند تنقل إلى كلماته ضرباً من الجمال المعدى . إننا نجد أحياناً نقراً غريباً من بحر الأنابست ، عندما يسرع إلى موضوعه . ونجده ، المرة تلو المرة ، ينهى بيته ، على غير انتظار ، بالنصف الثانى من بحر سداسي متردد الأصداء :

Flesh shrouded, bearing the secret.

اللحم مكفنا ، يحمل السر .

... وبعد ذلك بأبيات قلائل نجد نموذجاً لاستخدامه المفضل بحر السبوندى ، متبوعاً بداكتيل وسبوندى ، متخللا على نحو غريب ، ويلوح ، حين نقرؤه لأول مرة ، محدثاً التنافر ، ولكنه يلوح بعد قليل وقد اكتسب حيوية غريبة ومتميزة :

Eyes, dreams, lips, and the night goes

أعين ، وأحلام ، وشفاه ، والليل يولى .

وهذا بيت آخر أشبه بنهاية البحر السداسى :

But if e'er I come to my love's land

لئن قدر لى أن أصل إلى أرض حبى .

غير أنه حتى هذا الناقد المؤيد يتوقف ليلاحظ :

« إنه يربكنا بكلماته العتيقة وأوزانه غير المألوفة ، ويلوح فى كثير من الأحيان أنه يزدرى حدود الشكل والوزن ، ويندفع إلى أى نوع من التعبير يلائم حالته النفسية » .

ثم يشير على الشاعر بأن « يبدى قليلا من الاحترام لفنه » .

والحق أن هذا التكيف بين الوزن والحالة النفسية - وهو تكيف راجع إلى دراسة عميقة للأوزان - هو ما يكون عنصراً هاماً من تكنيك باوند . وقلائل هم القراء الذين كانوا على استعداد لأن يتقبلوا أو يتتبعوا مقدار اللوذعية التى دخلت ديوان « أقنعة » Personae أو الديوان الذى تلاه ، (تمجيدات) أو الذين كرسوا لهما ما تتطلبه

قراءتهما من عناية . فهنا ضل الكثيرون الطريق . إن باوند ليس واحداً من أولئك الشعراء الذين لا يستأدون القارئ شيئا ، وإن قارئ الشعر العابر ، إذ يحيره الاختلاف بين شعر باوند والشعر الذى تدرب ذوقه عليه ، ليعزو صعوباته الخاصة للإسراف فى العلم من جانب الكاتب . إنه خليق بأن يقول عن بعض القصائد ذات الشكل البروفنسالى أو الموضوع البروفنسالى : « هذا يدخل فى علم العاديات ، ويتطلب معرفة من جانب القارئ ، أما الشعر الحقيقى فلا يتطلب مثل هذه المعرفة» . غير أن الكشف عن المعرفة أمر مختلف عن توقع توافرها فى القارئ . وباوند يخلو تماماً من هذا النوع من الحذلقة . من الحق أنه واحد من أغزر الشعراء علماً . وفى أمريكا اضطلع بدراسة اللغات المتفرعة عن اللاتينية بنيّة الاشتغال بتدريسها . وبعد أن عمل فى إسبانيا وإيطاليا ، وتابع الفعل البروفنسالى من ميلانو إلى فريبورج ، هجر أطروحته عن لوب دى ڤيجا ورسالته للدكتوراه وكرسى الأستاذية واختار أن يبقى فى أوربا . لقد عبّر المستر باوند ، بين الحين والحين ، عن رأيه بصراحة فى موضوع الدرس الأدبى فى الجامعات الأمريكية ومواته وعزلته عن التذوق الحقيقى والحياة النشطة الخلاقة للأدب . وقد ظل دائماً على استعداد لأن يحارب الحذلقة . أما عن علمه فقد درس الشعر بعناية ، واستفاد من هذه الدراسة فى نظم شعره . إن ديوانى «أقنعة» Personae و« تمجيدات » يكشفان عن موهبته فى الاستفادة من دراساته . وقد تشرب بروفنس بما فيه الكفاية ، إذ خطت قدماه على الجزء الأكبر منها ، وكانت حياة البلاط ، حيث يحتشد شعر التروبادور ، جزءاً من حياته الخاصة بالنسبة له . ومع ذلك فعلى الرغم من أن ديوانى « أقنعة » Personae و« تمجيدات » يستأديان القارئ شيئاً ، فإنهما لا يتطلبان منه معرفة بالبروفنسالية أو الإسبانية أو الإيطالية . إن نسبة بالغة القلة من الناس هى التى تعرف الأساطير الأرثرية جيداً ، أو حتى تعرف مالورى (ولو أنهم كانوا يعرفونه لربما أدركوا أن « قصائد الملك التصويرية » لا تعدو أهميتها أن تكون محاكاة ساخرة بمثابة « تشوسر يروى للأطفال ») غير أنه ليس هناك من يتهم تنيسون بـأنه كان بحاجة إلى أن يذيل قصيدته بحواش أو بالغطرسة إزاء غير المثقفين . والفرق لا يعدو أن يكون كامنا فيما استعد الناس له ، فإن أغلب القراء لا يستطيعون أن يرووا أسطورة أتيس على الوجه الصحيح بأكثر مما يستطيعون أن يرووا ترجمة حياة برتران دى بورن . وليس من الكثير أن نقول إنه ليس فى دواوين مستر باوند هذه أى قصيدة تحتاج إلى شرح أكمل مما يقدمه هو نفسه . وما تتطلبه هذه القصائد إنما هو أذن مدربة أو ، على الأقل ، رغبة فى التدرب .

إن أوزانه واستخدامه للغة غير مألوفة . وثمة آثار معينة لمؤثرات حديثة فيه . ليس

بوسعنا أن نتفق مع مستر سكوت چيمز على أن من بين هذه المؤثرات « و . أ . هنلى وكبلنج وتشاترتون ، وخاصة ولت ويتمان » – فإن ولت ويتمان هو آخر شاعر نظن أنه قد أثر فى باوند . ومن المحتمل ألا يكون هناك سوى اثنين أثرا فيه : ييتس ، وبراوننج . فتأثير ييتس يتضح فى قصيدة « La Fraisne » ، مثلا ، من ديوان « أقنعة » Personae فى الموقف ، وفى المصطلح اللفظى إلى حد ما :

لففت دموعى فى ورقة شجر

وتركتها تحت حجر ،

والآن يدعونى الرجال مجنوناً ، لأنى طرحت

كل حماقتى عنى ، ونحيتها جانبا

تاركاً طرق الرجال القديمة الجديبة ...

أما براوننج فقد جهر مستر باوند دائماً بإعجابه القوى به (انظر قصيدة «تنويم مغناطيسى» فى ديوان «أقنعة» **Personae**) . وثمة أثر منه فى قصيدتى «**Cino**» و «**Famam Librosque Cano**» فى ذلك الديوان نفسه . غير أنه من الأجدى أن نعلق على تنوع أوزانه واستخدامه للغة على نحو يتسم بالأصالة .

لقد نسبت إلى إزرا باوند أبوة الشعر الحر **vers libre** فى الانجليزية ، بكل رذائله وفضائله . والاصطلاح فضفاض – فإن الناس يسمون أى شعر لم تتعود آذانهم عليه شعراً « حراً » – وفى المحل الثانى ، فإن استخدام إزرا باوند لهذا الوسيط قد نم على اعتدال الفنان ، وإيمانه به – كأداة – ليس إيمان المتعصب . وقد قال هو نفسه إنه عندما تكون لدى المرء مادة ملائمة لسوناته ، فيجمل به أن يستخدم شكل السوناته ، غير أنه قلما يتاح لأى شاعر أن يجد نفسه مالكا لبنية المادة التى يمكن أن تصاغ ، صياغة مثالية ، على شكل سوناته . من الحق أنه حتى وقت حديث كان يتعذر طبع الشعر الحر فى أى دورية غير تلك الدوريات التى كان لباوند تأثير فيها ، وأنه قد غدا من الممكن الآن أن يطبع الشعر الحر (من الدرجة الثانية أو الثالثة أو العاشرة) فى أى مجلة أمريكية تقريباً . أما من المسئول عن الشعر الحر الردئ فمسألة غير ذات أهمية ، على قدر ما كان كتابه بحيث ينظمون شعراً رديئا فى أى شكل . وإن لباوند ، على الأقل ، الحق فى أن يحكم عليه بنجاح أو فشل شكله الخاص .

إن شعر باوند الحر vers libre لمن النوع الذى لا يتسنى إلا لشاعر انكب دون كلل على الأشكال الصارمة ومختلف النظم العروضية ، وقصائده المسماة : Canzoni

تسير فى طريق مختلف عن خط تقدمه المباشر : فهى أقرب إلى أن تكون دراسات فى التذوق الوسيط منها إلى أى من أشعاره الأخرى . ولكنها شائقة – فضلا عن قيمتها – باعتبارها تبين الشاعر وهو منكب على أشد الأشكال البروفسالية تداخلاً – وهى من التداخل إلى الحد الذى لا يمكن معه الكشف عن النموذج دون إيراد القصيدة كاملة . (ونجد أن مسيو جان دى بوشير ، الذى ترجمت فرنسيته فى مجلة الـ « **إيجوست** » (محب ذاته) ، قد وجه الأنظار إلى الحقيقة الماثلة فى أن باوند كان أول كاتب فى الانجليزية يستخدم خمسة أشكال بروفنسالية) . ومن شأن الإيراد ، على أية حال ، أن يبين تنوع الإيقاع العظيم الذى يدخله باوند على بحر الأيامب الخماسى المألوف .

*   *   *

إن الكانزونى البروفنسالية ، كالغنائية الإليزابيثية ، كانت تكتب للموسيقى ، وفى الفترة الأخيرة ألح مستر باوند ، فى سلسلة من المقالات عن عمل أرنولد دولمتش ، نشرت فى مجلة الـ «**إيجويست**» (محب ذاته) ، على أهمية دراسة الموسيقى للشاعر .

إن مثل هذه العلاقة بين الشعر والموسيقى أمر بالغ الاختلاف عما يدعى «موسيقى» شلى أو سوينبرن ، وهى فى أغلب الأحيان موسيقى أقرب إلى البلاغة (أو إلى فن الخطيب) منها إلى الآلة الموسيقية . فلكى يدنو الشعر من وضع الموسيقى (وباوند يورد ملاحظة پاتر موافقاً) ليس من الضرورى أن يكون الشعر خالياً من المعنى . فبدلا من المجردات المقنعة على نحو شفيف ، والرنانة ، مثل :

الزمن جالبا معه هبة من الدموع ،

والحزن جالبا معه كأسا فاضت –

عند سوينبرن ، أو بدلا من طحلبية مالارميه ، نجد أن نظم باوند محدد وعينى دائما لأن لديه انفعالا محدداً دائماً من ورائه .

*   *   *

إن الكلمات ربما كانت أصعب مواد الفن : لأنه ينبغى استخدامها لكى تعبر عن كل من الجمال البصرى وجمال الصوت ، فضلا عن نقل تقرير يتمشى مع قواعد اللغة . وإنه ليكون من الشائق أن نقارن استخدام باوند للصور باستخدام مالارميه لها : وأظن أننا سنكتشف أن صور الأول ، حين تقابل بصور الثانى ، حادة القطع دائماً ، حتى وإن كانت تحكمية ، وغير فوتوغرافية . وإن الصور التى من نوع الصور التى أوردتها فيما سبق لدقيقة فى بابها دقة هذه الأبيات :

Sur le Noel, morte saison,

Lorsque les loups vivent de vent ...

وبقية ذلك « العهد » الذى لا يُنسى .

حسبنا هذا حديثا عن الصور . أما عن « حرية » نظمه ، فقد أدلى باوند بعدة تقريرات فى مقالاته عن دولمتش تمس هذه المسألة :

« إن أى عمل فني مركب من الحرية والنظام . ومن الواضح تماماً أن الفن معلق بين العماء من ناحية ، والآلية من ناحية أخرى . إن الإصرار المتحذلق على التفاصيل يجنح إلى أن يستبعد « الشكل الرئيس » . والإمساك القوى بناصية شكل رئيس يؤدى إلى حرية التفاصيل . إن العاكفين على التفاصيل ، فى فن الرسم ، قد فقدوا تدريجياً الحس بالشكل والجمع بين الأشكال . ومحاولة استنقاذ هذا الحس تدمغ بـ « الثورة » . إنها ثورة بالمعنى الفيلولوجى لهذا المصطلح ...

« الفن ابتعاد عن الأوضاع المثبتة ، ابتعاد موفق عن معيار » ..

وحرية النظم عند باوند أقرب إلى أن تكون حالة من التوتر راجعة إلى المعارضة المستمرة بين الحر والصارم . والحق أنه ليس هناك نوعان من الشعر : صارم وحر ، وإنما هناك فقط تمكن ينبع من كون المرء حسن التدريب إلى الحد الذى يغدو معه الشكل غريزة ويمكن تكييفه مع الغرض المحدد المطلوب .

وبعد ديوان **تمجيدات** ، ظهرت ترجمة «سوناتات و Ballate جويدو كافالكانتى» . ويجدر بنا أن نلاحظ أن كاتب مراجعة طويلة فى مجلة **كوست** (البحث) ، إذ يتحدث مثنيا على الترجمة ، قد أخذ المؤلف لا على إسرافه فى الوسيطية وإنما على «أنه – بالأحرى – مهتم بالمستقبل أكثر من اهتمامه بماضٍ بعيد بعض الشئ بحيث أنه على الرغم من حبه للشعراء الوسيطيين ، فإن براعته كشاعر حديث على نحو متميز تتعارض بذاتها مع نجاحه كمترجم مقبول كلية لكافالكانتى : وريث التروبادور ، والمدرسى » .

ومع ذلك فإن صحيفة الـ **ديلى نيوز** (أخبار اليوم) فى نقدها لديوان **Canzone** قد لاحظت أن مستر باوند :

« يلوح لنا دارساً أكثر منه شاعراً . ونحن نود أن نراه يوجه موهبته غير العادية إلى الترجمة المباشرة عن البروفنسالية ، أكثر مما فعل حتى الآن » .

ومستر ج . C . سكواير (الذى أصبح الآن المحرر الأدبى لمجلة (نيو ستتسمان)

(رجل الدولة الجديد) في مراجعة متنوقة كتبها في مجـلة نيو إيج (العصر الجديد) قد أشار على الشاعر بأنه :

« سيكسب ولن يخسر إذا استطاع أن ينسى كل ما يعرفه عن شعراء عصر دانتي ، وورودهم ولهيبهم ، وذهبهم وصقورهم ، وغزلهم الأدبي ، وأن يخرج من المكتبة إلى الهواء الطلق » .

وفي ديوان ردود **Ripostes** آثار مصطلح لفظي مختلف . وظاهرياً قد يلوح هذا العمل أقل أهمية . فالألفاظ أكثر تحكماً ، والسبحات أقصر ، وبراعة التكنيك أقل استرعاءً للنظر . وسيعتبر القراء الرومانسيون الكتاب أقل «امتلاء » بالعاطفة » . ولكن لهذا الكتاب طبقة تحتية أصلب بكثير . ثمة فكر أكثر ، وعمق أعظم ، وإن يكن الاضطراب على السطح أقل . وتأثير لندن واضح فيه . فقد غدا المؤلف ناقداً للبشر ، يستعرضهم من وجهة نظر متسقة ومطورة . إنه أشد إرعاباً وبعثاً على الحيرة . خلاصة القول إنه أنضج كثيراً . أما أنه لم ينبذ شيئاً من براعته التكنيكية فواضح من ترجمته عن الأنجلو – سكسونية لقصيدة « المسافر البحرى » . ليس بالانجاز القليل أن يعيد إلى الحياة النظم التتبيعي وربما كانت «المسافة البحرى» هي القطعة الوحيدة الناجحة من النظم التتبيعي في الانجليزية الحديثة ، نظم تتبيعي ليس مجرد عمل قوى بارع tour de force ، وإنما هو يوحي بإمكانية نمو جديد لهذا الشكل . إن مستر رتشارد ألدنجتن (الذى تؤهله قدراته ككاتب للشعر الحر للكلام) قد دعا القصيدة «لم يفقها شئ ، وغير قابلة لأن يفوقها شئ » ، ودعاها كاتب في الـ نيو إيج (العصر الجديد) (وهي صحيفة أدبية ظلت دائماً تناهض الابتكارات العروضية بقوة) « واحدة من أفتن الأعمال الأدبية الفنية التي أنتجت في انجلترا خلال عشر السنوات الأخيرة » . وقد يكون لنا أن نلاحظ أن الجمال الخشن الصارم للأنجلو – سكسونية يقف على القطب المقابل للغة الشعراء البروفنساليين والإيطاليين الذين سبق لباوند أن كرس لهم انتباهه .

* * *

إن الكثير من القراء معرضون لأن يخلطوا بين نضج الشخصية وتيبس الانفعالات . وليس هناك تيبس في ديوان ردود **Ripostes** . وينبغي أن يكون هذا واضحاً لأى شخص يقرأ بعناية قصيدة من نوع «فتاة» . وهانحن أولاً نوردها كاملة وبلا تعليق :

لقد دخلت الشجرة يدى ،

وارتقت العصارة ذراعى ،

ونمت الشجرة فى صدرى —

وتحت ،

تنمو الأغصان منى ، كالأذرع .

شجرة أنت ،

طحلب أنت ،

أنت أزهار بنفسج تمر بها الرياح .

طفل — بالغ الارتفاع — أنت ،

وكل هذا إنما يبدو حماقة فى نظر العالم .

وقصيدة « العودة » دراسة مهمة فى النظم الذى هو فى الحقيقة قائم على كمية المقاطع . وحسبنا أن نورد منها أبياتا قليلة :

انظر ، إنهم يعودون ، أجل ، انظر

الحركات المترددة ، والأقدام البطيئة ،

الاضطراب فى الخطى

والتأرجح غير الواثق !

إن ديوان « ردود » **Repostes** ينتمى إلى الفترة التى كان مستر باوند يهاجم فيها بسبب دعايته ، وقد عرف بأنه مبتكر «مذهب الصورة» وبأنه «كبير كهنة الدوامية» . والحق أن «الدعاية » الفعلية التى قام بها مستر باوند كانت ضئيلة جداً ، من حيث الكم . ومهما يكن من أمر ، فإن الانطباع الذى خلفته شخصيته إنما توحى به الكلمة التالية فى مجلة **بنش** ، وهى دائما مقياس يعتمد عليه لإبانة الطبقة الوسطى الانجليزية عن نواجذها :

« يرغب مستر ولكن مارك (فى مواجهة لونج جينز بالضبط) فى أن يعلن أنه قد كفل للسوق الانجليزى الأعمال الخافقة لشاعر مونتانا (الولايات المتحدة الأمريكية) الجديد ، مستر حزقيال تون ، الذى هو أبرز شئ فى الشعر منذ روبرت براوننج . ومستر تون الذى غادر أمريكا ليستقر ، بعض الوقت ، فى لندن وتترك شخصيته

طابعها على رؤساء التحرير والناشرين والقراء الانجليز ، هو - إلى حد بعيد - أحدث شاعر في السوق ، مهما قالت سائر الاعلانات . لقد نجح - حيث فشل كل الآخرين - في تكوين خليط من صور الغرب غير المكبوح ، ومعجم ألفاظ شارع واردر ، والتهتك المشئوم لإيطاليا أسرة بورجيا » .

وفي ١٩١٣ عبر كاتب إلى جريدة « نيشان » (الأمة) النيويوركية ، ينتمي إلى جامعة إلينوى ، عن عدم الموافقة الأمريكية الأشد جدية . ويبدأ هذا الكاتب كلامه بالتعبير عن اعتراضاته على « مبدأ المستقبلية » (ربما كان باوند قد قام بأكثر مما قام به أى إنسان آخر لإبعاد المستقبلية عن انجلترا . فقد كان عداؤه لهذه الحركة هو أول عداء «لا يرجع إلى مجرد النفور غير الذكى من أى شئ جديد ، وإنما كان يرجع إلى إدراكه أن المستقبلية لا تتمشى مع أية أصول للشكل ، وكانت المستقبلية على حد تعبيره « انطباعية معجلا بها ») . ثم يتقدم الكاتب فى الـ «نيشان» (الأمة) لتحليل « النمو المتضخم للرومانسية » فى العصر الحديث كما يلى :

« المبالغة في أهمية الانفعال الشخصي

نبذ كل معايير الشكل

قمع كل الشواهد على أن إنشاء معيناً إنما ينفخ فيه الحياة أي عقل موجه » .

أما عن أول نقطة فهذه كلمات مستر باوند رداً على سؤال « هل توافق على أن الشاعر العظيم لا يكون انفعالياً قط ؟ » .

« أجل ، أوافق بصورة مطلقة إذا كنت تعني بالانفعال أنه يكون تحت رحمة كل حالة نفسية تمر به ... إن النوع الوحيد من الانفعال الجدير بالشاعر هو الانفعالات الإلهامية التي تبث فيه الطاقة وتقويه ، والتي هي بعيدة جداً عن الانفعالات اليومية المتسمة بالوحولة والإسراف في العاطفية ... » .

أما عن منصة مذهب الصورة فهذه نماذج قليلة مما يقوله باوند في « نواه لأصحاب مذهب الصورة » :

« لا تلق بالا إلى نقدات الرجال الذين لم يؤلفوا قط كتاباً مرمرقاً .

لا تستخدم كلمة زائدة عن الحاجة أو صفة لا تكشف عن شئ ما .

احذر المجردات . ولا تعيد في نظم يعوزه الامتياز قول ما أنجز في نثر جيد .

لا تتصور أن فن الشعر أبسط على أى نحو من فن الموسيقى أو أنك تستطيع أن

تبهج الخبير قبل أن تكون قد أنفقت على فن النظم على الأقل مثل ما ينفقه مدرس البيانو العادى على فن الموسيقى .

« تأثر بأكبر عدد من الفنانين قدر المستطاع ، ولكن كن من الحكمة بحيث تقر بهذا الدين مباشرة أو تحاول إخفاءه .

« انظر إلى تحدد تقديم دانتى حين يقارن بتقديم ملتون . وأقرأ من وردزورث كل ما لا يلوح بليدا على نحو لا سبيل لوصفه .

« إذا كنت تريد زبدة الشئ فامض إلى سافو وكاتولوس وڤيون حين يكون فى خير أحواله ، وجوتييه حين لا يكون أبرد مما ينبغى ، أو إذا لم تكن تجيد لغاتهم ، فابحث عن تشوسر المتمهل .

« النثر الجيد لن يضيرك . وثمة نظام طيب ينبغى اكتسابه بمحاولتك كتابته . والترجمة هى الأخرى تدريب جيد » .

ومن المحقق أن مركز الثقل هنا إنما يقع على النظام والشكل . وقد تبينت «تريبيون» شيكاغو أن هذا « عقل رجيح » مضيفة قولها :

« إذا كان هذا هو مذهب الصورة ... فنحن ندعو إلى إقامة مذهب الصورة بتعديل دستورى وبأن نسجن – دون لجوء إلى الحبر أو الورق – كل السيدات والسادة « الأدباء » الذين ينتهكون هذه الشرائع » .

غير أن مراجعين آخرين كانوا أقل من ذلك تأييدا . فعلى حين أن كاتب الـ «نيشان» (الأمة) الذى أوردناه فيما سبق يخشى الفوضى الموشكة ، روع المستر وليم آرتشر من مرأى الشكلية الكهنوتية . إن مستر آرشر يؤمن بربة الفن البسيطة غير المتعلمة :

« إن وصايا مستر باوند تجنح ، أكثر مما ينبغى ، إلى أن تجعل من الشعر حرفة متقفة واعية بذاتها ، تتعهدها نقابة من الخبراء ، لا مكان للتلقائية والبساطة فى معاملهم الصارمة ... إن قدراً كبيراً من أحسن الشعر فى العالم ليس وراءه إلا قدر ضئيل جداً من الدراسة التكنيكية ... ثمة عشرات ومئات من الناس فى انجلترا بوسعهم أن يكتبوا هذا العروض البسيط (عروض « فتى من شروپشير ») على نحو ناجح » .

* * *

والقصائد التى تجسدت فيما بعد فى ديوان **Lustra** قد ظهرت فى مجلة **«بويترى»** (شعر) فى أبريل ١٩١٣ تحت عنوان **Contemporanea** . وحوت فيما حوت قصائد "**Tenzone**" ، «العراء» ، «العلية» ، «التحية الثانية» ، «شكل الرقصة» .

وثمة مؤثرات فيه ولكن من طريق غير مباشر . والأحرى أن ما نجده عنده إنما هو نمو تدريجي للخبرة تدخل فيه خبرات أدبية . ولم تجلب هذه معها غل ضروب من الحماسة مؤقتة ، وإنما حررت الشاعر من مجاله السابق المحدود . هناك (مؤثرات) كاتولوس وماريتال وجوتييه ولافورج وتريستان كوربيير . ومن المحقق أن ويتمان ليس بالمؤثر ، فليس له أثر فى أى مكان هنا . إن ويتمان ومستر باوند يقفان علي طرفين متقابلين . وعن قصائد **Contemporanea** لاحظت جريدة **«شيكاغو إيفننج پوست»** (بريد شيكاغو المسائى) ، بتمييز ، ما يلى :

« إن قصائدك فى عدد أبريل من مجلة **«بويترى»** (شعر) جميلة على نحو بالغ السخرية والرقة وعدم الاستحياء إلى الحد الذى يلوح معه أنك أعدت إلى العالم رشاقة (من المحتمل) ألا تكون قد وجدت قط ، ولكننا نكتشفها – من طريق عملية تخيلية – فى هوراس وكاتولوس » . لقد كانت بصيرة صادقة تلك التى ربطت باوند بالشعراء اللاتين وليس اليونانيين .

إن بعض القصائد الموجودة فى ديوان **Lustra** قد أساءت إلى المعجبين بشعر باوند كما تمثله فترة **«أقنعة» Personae** . ذلك أنه عندما يتغير الشاعر أو ينمو فمن المحقق أن كثيرين من معجبيه سينفضّون عنه وكل شاعر ، إذا أراد أن يبقى ككاتب بعد عامه الخامس والعشرين ، ينبغى أن يتغير ، عليه أن يسعى وراء مؤثرات أدبية جديدة ، وستكون لديه انفعالات مختلفة يعبر عنها . وهذا أمر مخيب لآمال الجمهور الذى يريد من الشاعر أن يغزل كل عمله من مشاعر شبابه ، والذى يحب أن يكون قادراً على أن يفتح كل مجموعة جديدة من قصائده واثقاً من أنه سيتمكن من أن يتناولها بنفس الطريقة التى تناول بها المجموعة السابقة . إنهم لا يحبون تلك الإعادة المستمرة للتكيف التى تتطلبها متابعة عمل مستر باوند . وهكذا جاء ديوان **Lus-tra** مخيباً لظن البعض ، رغم أنه لا ينم على تدهور فى التكنيك أو جدب فى الشعور . إن بعض قصائده (وهى تشمل عدة قصائد من **Contemporanea**) تقرير للآراء أشد مباشرة من أى شئ قدمه باوند قبل ذلك . وعن هذه القصائد يكتب مسيوچان دى بوشير :

« إن قصائده تحث الإنسان ، فى كل موضع ، على أن يوجد وعلى أن يجهر بأثرة

ملائمة ، لا يمكن أن يكون ثمة إيثار حق بدونها :

أضرع إليك أن تدخل حياتك .

أضرع إليك أن تتعلم كيف تقول « أنا »

عندما أسالك .

لأنك لست جزءاً ، وإنما أنت كل ،

لست قسماً ، وإنما كائن .

« ... ينبغي أن يكون المرء قادراً على أن يتفاعل مع المنبهات ، اللحظة ، باعتباره شخصاً حقيقياً حياً ، بل وفي وجه كل القوى التي تجتمع عليه ، ... الشكوى الرجولية ، وتمرد الشاعر ، وكل ما يتم على وجدانه ، – ذلك هو الشعر .

تكلم ضد العسف اللاشعوري ،

تكلم ضد طغيان من لا خيال لهم ،

تكلم ضد الأغلال .

قف ضد جميع أشكال العسف ،

اخرج وتحد الرأي .

« وهذه هي الصرخة القديمة للشاعر ، ولكنها أشد دقة باعتبارها تعبيراً عن الاشمئزاز الصريح :

امض إلى المراهق الذي يختنق في الأسرة .

أواه ، ما أبشع

أن ترى ثلاثة أجيال من بيت واحد مجتمعة معاً !

ذلك أشبه بشجرة قديمة دون عساليج ،

وقد تعفنت بعض أغصانها وأخذت في التساقط .

«إن كل قصيدة من قصائده تقدم هذه الصرخات الصادرة عن تمرد أو اشمئزاز . ولكنها نتاج كونه لا يزال يأمل ويشعر » .

« فلنرفع السلاح في وجه هذا البحر من ألوان الغباء . إن باوند ... خبير بحماقة

فاسدى الذوق الذين يقرأون شعره . وثمة ألم حقيقي يولد من هذا التفسير الغبى ، وليس بوسع المرء أن يدرك مدى عمق هذا الألم إلا إذا أمكنه أن يستشعر ، من خلال الانبثاقات والضحك ، ما سبب هذه الجروح التي تزداد عمقاً من جراء ما يعرفه وما فقده ... » .

« إن نغمته ، الجذلة والحارة فى آن واحد ، إنما هى إحدى خصائصه . أوفيد وكاتولوس – إنه لا ينكرهما ، وهو لا يستخدم هذه النبرات إلا لمن تعودوا عليه ، أما مع الآخرين فإنه يقف على حافة المفارقة ، ويكتب منشورات ، بل على حافة الإهانة على التحقيق ... » .

فهذا هو المدخل المناسب إلى القصائد الموجودة فى مطلع ديوان **Lustra** ، وإلى الأبيجرامات القصيرة التى يجدها بعض القراء «بلا معنى» أو «ليست شعراً» بالتأكيد . وعلى ذلك فإنه يجمل بهم أن يقرأوا « شكل الرقصة » أو « قرب بريجور » ويذكروا أن كل هذه القصائد قد خرجت من بين يدى رجل واحد .

ذراعاك أشبه بشجرة فتية تحت اللحاء ،

ووجهك كنهر ، فيه أنوار .

بيضاوان كلوزة هما كتفاك ،

كلوزات جديدة منتزعة من القشرة .

أو نهاية قصيدة « قرب بريجور » .

وهناك فى قلعته ، تيريران

كانت تلك التى لم يكن لها أذنان ولا لسان فى يديها ،

وقد مضى – آه مضى – لا يلمس ، ولا سبيل للوصول إليه !

هى التى ما كانت لتستطيع أن تعيش إلا من خلال شخص واحد ،

هى التى ما كانت لتستطيع أن تتحدث إلا إلى شخص واحد ،

وكل ما عدا ذلك فيها تغير متحول ،

حزمة مكسورة من المرايا ... !

ثم تحول ، على الفور ، إلى قصيدة « إلى صديق يكتب عن راقصات الملاهى الليلية » . من اليسير أن نقول إن لغة ديوان « **كاثاى** » يرجع الفضل فيها إلى الصينية . على أنه لو نظر المرء بعناية إلى (١) منظومات باوند الأخرى (٢) ترجمات سواه عن الصينية (كترجمة جايلز) لاتضح له أن الأمر ليس كذلك . لقد كانت اللغة معدة للشعر الصينى . قارن على سبيل المثال قطعة من قصيدة **Provincia** »

Deserta:

سرت

فى بريجور

رأيت لهيب المشاعل يثب عالياً ،

صابغا واجهة تلك الكنيسة ، –

وتحت الظلام ضحك دوار ،

عدت بناظرى إلى المجرى

ورأيت المبنى المرتفع ،

رأيت المآذن الطويلة ، والأسهم البيضاء .

ذهبت إلى ريبراك ،

وإلى سارلات .

* * *

بقطعة من قصيدة « أغنية النهر » :

إنه يخرج إلى هورى لينظر إلى القلاق المرفوفة الجناحين ،

ويعود من طريق صخرة سى ليسمع العنادل الجديدة ،

لأن الحدائق فى جورن ملأنة عنادل جديدة ،

صوتها ممتزج فى هذا القيثار ،

وصوتها فى الأنابيب الاثنى عشر هنا .

ولا يهم كثيراً مدى ما تدين به هذه الأبيات لريهاكو ، ومدى ما تدين به لباوند :

لقد لاحظ مستر فورد مادوكس هفر أنه « إذا كانت هذه منظومات أصيلة ، فإن مستر باوند أعظم شعراء اليوم » . واستمر قائلا :

« إن القصائد الموجودة في ديوان « **كاثاي** » إنما هي أشياء فائقة الجمال ، فهي تمثل ما يجمل بالشعر أن يكونه . ولئن كان بوسع نفحة جديدة من الصور والتناول أن تحقق أي شئ لشعرنا فإن هذه القصائد تجلب معها هذه النفحة ... »

« إن الشعر يتكون من تصوير لموضوعات عينية بحيث أن الوجدان الذي تولده الموضوعات يثور في القارئ ...

« أين صورت على نحو أفضل ، أو أين يوجد تصوير على حظ أبقى من الجمال لشاعر أحد أولئك الحراس المتوحدين على مراكز حراسة التقدم ، سواء كل ذلك أوقيد في هيركانيا ، أو حارساً رومانياً على السور العظيم لهذا البلد ، أو نحن فحسب في زوايا أذهاننا المتوحدة ، أكثر مما هو الشأن في قصيدة « مرثية حرس الحدود » ؟ ...

« إن الجمال شئ بالغ القيمة ، وربما كان أقيم شئ في الحياة ، ولكن القدرة على التعبير عن الوجدان بحيث ينقل ذاته سليماً ، وعلى النحو الدقيق ، تكاد يكون أقيم . وكتاب المستر باوند بالغ الامتلاء بهذين الأمرين معاً ، وعلى ذلك أظن أن لنا أن نقول إن هذا هو أحسن عمل أنجزه لأنه مهما يكن من قرب متابعته لأصوله – وليس لدى أغلبنا وسيلة للحكم على ذلك – من المحقق أن مستر باوند قد وضع جزءاً كبيراً من نفسه في هذا الكتاب الصغير » .

تحدث « **ذا تايمز ليتراري سبلمنت** » (ملحق التايمز الأدبي) عن "تمكن (باوند) من اللفظ الجميل " و« نثره الإيقاعي على نحو ماكر » وذلك في مراجعته لمسرحيات النوه .

بل إنه منذ ديوان **Lustra** تحرك مستر باوند مرة أخرى ، وهذه النقلة تتجه إلى الملحمة التي ظهرت ثلاثة أناشيد منها في طبعة **Lustra** الأمريكية (وقد سبق ظهورها في مجلة « بويتري » (**شعر**) – ومس مونرو تستحق تكريماً عظيماً لشجاعتها في طبع قصيدة ملحمية في قرننا هذا العشرين – ولكن الصورة المنشورة في ديوان **Lustra** منقحة ، وقد حسنتها المراجعة) . ولسوف نتركها كاختبار : فعندما يكون أي شخص قد درس قصائد المستر باوند بترتيبها **الزمني** ، ويكون قد تمكن من ديواني **Lustra** و « **كاثاي** » ، فإنه يكون معداً لـ « **الأناشيد** » – ولكن ليس قبل ذلك . ولئن فشل القارئ حينذاك في أن يحبها ، فمن المحتمل أن يكون قد أغفل إحدى الخطوات في رحلته ، ومن الأفضل له أن يعود على أعقابه ، ليبدأ الرحلة من جديد .

تأملات فى الشعر الحر(*) Vers libre

(١٩١٧)

Ceux qui possèdent leur vers libre

Y tennent : on n'abandonne que le vers libre.

ديهامل وفيلدراك

تشكو إلى سيدة مشهورة في دائرتها الصغيرة بدقة معلوماتها عن آخر التطورات فى الأدب من تزايد ميلها إلى التقاعس . إنها تقول : « منذ جاء الروس لم أعد أستطيع أن أقرأ شيئاً . لقد انتهيت من دوستويفسكي ، ولا أعلم ماذا سأفعل بعد ذلك » . وعند ذلك قلت إن الروسى العظيم كان من المعجبين بديكنز ، وإنها قد تجد بدورها هذا الأخير جديراً بالقراءة . قالت : « ولكن ديكنز مغرق فى العاطفية . أما دوستويفسكى فواقعى » . وفكرت فى قصة غرام سونيا وراسكولينكوف ، ولكنى لم ألح على هذه النقطة واقترحت عليها أن تقرأ : **«لم يتسع الخرق بعد على الراتق»** . فقالت : « ولكن المرء لا يستطيع أن يقرأ للفيكتوريين على الإطلاق ! » . وعلى حين رحت أستخرج لها فضائل الرأى القائل بأن دوستويفسكى مسيحى ، بينما تشارلز ريد لا يعدو أن يكون تقياً ، أضافت أنه لم يعد بمستطاعها أن تقرأ أى شعر إلا أن يكون شعراً حراً **vers libre** .

من المتفق عليه أنه يوجد مايسمى بـ « الشعر الحر » **vers libre** . ومن المتفق عليه أيضا أن لـ «الشعر الحر » **vers libre** مدرسة ، وأن هذه المدرسة تتألف من نظريات معينة ، وأن جماعتها أو جماعاتها من أصحاب النظريات إما أن يجعلوا من الشعر شيئاً ثورياً وإما أن يفتوا فى عضده إذا أحرز هجومهم على بحر «الأيامب الخماسى» أى نجاح ... ليس هناك ما يسمى بـ «الشعر الحر» **vers libre** ، وقد آن الأوان لنعلن أن قصته الملفقة قد اندرجت مع « السورة الحيوية » **élan vital** والثمانين ألف روسى فى مدرجة النسيان[١] .

(*) ظهرت هذه المقالة فى مجلة « نيوستيتسمان » فى ٣ مارس ١٩١٧ .

(١) هذه إشارة إلى وهم شائع قام على أساس ما أشيع من وجود آثار للثلج فى عربات السكة الحديد فقيل إن القوات الروسية مرت ببريطانيا العظمى فى طريقها إلى الجبهة الغربية خلال أول شتاء فى الحرب العالمية الأولى» جون هيوارد » .

من المألوف أنه عندما تظهر نظرية في الفن يشترى أصحابها القدر الضئيل من الفن بمليون إعلان . وقد تكون النظرية التى باعت السلع زائفة تماماً ، أو مضطربة عاجزة عن الإيضاح أو هي قد لا تكون وجدت على الإطلاق . فالثورات الأسطورية خليقة بأن تظهر وتنتج أعمالاً فنية قليلة ربما تزداد قيمتها لو نزعنا عنها ما يعلق بها من نظريات ثورية . ومثل هذه الثورات أمر محتوم فى مجتمعنا الحديث . فالفنان يقع على منهج ، ربما دون تفكر ، ويجده جديداً بمعنى أنه يختلف اختلافاً أساسياً عن المنهج الشائع بين فنانى الدرجة الثانية من حوله . ويكون هذا المنهج الجديد مختلفاً فى كل ناحية - باستثناء النواحى الجوهرية - عن منهج أى من أسلافه العظام . هنا ترتطم الجدة بالإهمال فيدعو الإهمال إلى الهجوم ، ويتطلب الهجوم نظرية . ولقد يخال المرء أن مجتمعنا لو كان فى حالة مثالية لنما الجديد الصالح فيه من القديم الصالح نمواً طبيعياً دون حاجة إلى الجدال أو النظريات ، ولكان مثل هذا المجتمع ذا تقاليد حية . إن التقاليد فى المجتمعات الخاملة - حيث إن المجتمعات تجنح إلى الخمول - تغدو خرافة ، ومن ثم نحس بالحاجة العنيفة إلى الجدة . وهذا أمر ضار بالفنان ومدرسته . فقد ينحصرون فى نظريتهم أو يضيق الجدال من آفاقهم . لكن الفنان قادر دائماً على أن يتعزى فى شيخوخته عن أخطائه بأنه لولا نضاله لما تحقق شئ على الإطلاق .

نحن لا نستطيع أن نلتمس لـ « الشعر الحر » **vers libre** أى عذر ولو كان عذر الجدل . فالشعر الحر صرخة قتال تدعو إلى الحرية ،وليس فى الفن حرية . ولما كان من الممكن أن نصف الجيد من هذا « الشعر الحر » **vers libre** - كما يسمونه - بأى شئ إلا بأنه (حر) فمن الخير إذن أن ندافع عنه تحت اسم آخر . قد نناصر أنماطاً معينة من « الشعر الحر » **vers libre** على أساس اختيارها للمضمون أو على أساس طريقة تناولها لهذا المضمون . وأنا أعرف أن كثيراً من كتاب (الشعر الحر) **vers libre** قد قدموا لنا مثل هذه الابتكارات ، وأن جدة اختيارهم لمادتهم ومعالجتهم لها تختلط عندهم - إن لم يكن فى أذهانهم ففى أذهان قرائهم - بجدة الشكل . لكنى لست معنياً هنا بنظرية مذهب الصورة ، وهى النظرية التى تدرس استخدام مادة الشعر ، وإنما أنا معنى بنظرية الشكل الشعرى الذى صب فيه مذهب الصورة . لو كان « الشعر الحر » **vers libre** شكلاً شعرياً حقيقياً لأمكن تعريفه بطريق الإيجاب . لكنى لا أستطيع أن أعرفه إلا بطريقة السلب :

١ - غياب النموذج . ٢ - غياب القافية . ٣ - غياب الوزن .

من اليسير أن نطرح هذه الخاصة الثالثة جانباً . فلست أعرف بيتا من الشعر يمكن أن يستعصى على التفعيل استعصاء مطلقاً . وفى المجلات الشعبية الأمريكية حيث تفسح أعمدة الشعر الآن المجال للشعر الحر **vers libre** يمكنك عادة تفسير الأبيات طبق قوانين العروض . من الممكن أن يقسم أى بيت إلى تفعيلات ونبرات . وليست الأوزان الأشد بساطة إلا تكراراً لمقطعين قد يكون أحدهما طويلاً والآخر قصيراً ، أو أحدهما قصيراً والآخر طويلا ، خمس مرات . ومهما يكن من أمر فلست أجد ما يلزمنا باستخدام التكرار فى البيت الواحد ، أو ما يمنعنا من كتابة أبيات (وقد تحقق ذلك فعلا) تتألف من تفعيلات مختلفة . كيف يمكن لتمارين التفعيل اللغوية أن تجعل بيتاً من هذا الطراز أقرب إلى الأفهام ؟ الإجابة هى أن ذلك لن يتأتى بغير الفصل بين العناصر المترددة فى سائر الأبيات . والهدف الوحيد من ذلك هو إحداث أثر مماثل فى سائر الأجزاء . لكن تكرار الأثر يدخل فى باب النموذج .

إن التفعيل العروضى لايعلمنا غير القليل . فقد لانجنى شيئاً كثيراً من أى نظام عروضى مطلق ، أو من أوزان سوينبرن ذات التعقيدات اللوذعية . إن أثر سوينبرن سرعان ما يتلاشى ، على نحو ما ، متى فهمنا لعبته وقدرنا أستاذيته . عندما تبلى الجدة – الناجمة عن غرابة الأوزان على الأذن الانجليزية – وتفهم يكف المرء عن البحث عما لا يجده فى سوينبرن : البيت الذى يستعصى على الشرح ولا يمكن اقتناص موسيقاه بأى كلمات أخرى . لقد كان سوينبرن متمكنا من تكنيكه ، وليس هذا بالشئ القليل ، ولكنه لم يكن متمكنا منه إلى الحد الذى يجعله متحرراً فى نطاقه وذلك أهم ما فى الموضوع . وإذا كان فى أوزان سوينبرن ما قد ينفع الشعر الانجليزى فمن المحتمل أن يكون مصدر النفع مختفياً وراء النقطة التى وصل إليها سوينبرن فى تطويره لأوزانه . لكن أكثر الأشعار المكتوبة فى لغتنا حتى الآن إثارة للاهتمام إما أن تكون قد عمدت إلى اتخاذ شكل بالغ البساطة ، كبحر الأيامب الخماسى ، والتراجع الدائم عنه ، وإما أن تكون قد عمدت إلى ترك الشكل على الإطلاق ، ومن ثم الاقتراب الدائم من شكل بالغ البساطة . هذه المقابلة بين الثبات والتغير ، أو هذا التجنب للرتابة دون وعى ، هما جوهر حياة الشعر .

وفى ذهنىَ الآن قطعتان من الشعر المعاصر الذى يمكن أن يسمى شعراً حراً **vers libre** . وأنا أوردهما كلتيهما لجمالهما :

ذات مرة فى براعة القيثارات وجدت النشوة ،

فى لمعة كعبين ذهبيين على الطوار الصلب .

والآن أرى

أن الدفء هو عين مادة الشعر .

أى الهى ، فلتصغر

من ملاءة السماء القديمة التى أكلتها النجوم

حتى يتسنى لى أن أطويها حولى ، وفى راحة أرقد .

والقطعة السابقة قصيدة كاملة ، أما الأخرى فجزء من قصيدة أطول بكثير :

وهناك فى قلعته ، تيريان ،

كانت تلك التى لم يكن لها أذنان ولا لسان إلا فى يديها

وقد مضى – آه مضى – لا يلمس ، ولا سبيل للوصول إليه !

هى التى ما كانت لتستطيع أن تعيش إلا من خلال شخص واحد

هى التى ما كانت لتستطيع أن تتحدث إلا إلى شخص واحد

وكل ما عدا ذلك فيها تغير متحول

حزمة مكسورة من المرايا ... !

ومن الواضح أن سحر هذه الأبيات ما كان ليتحقق دون إيحائها الدائم ببحر الأيامب الخماسى وفرارها البارع منه .

فى بداية القرن السابع عشر ، ولا سيما فى شعر جون ويستر الذى كان من بعض النواحى صاحب تكتيك أكثر مكرا من شكسبير ، يجد المرء نفس هذا التسليم بالوزن المطرد ومحاولة اجتنابه . إن شعر ويستر أشد تحرراً بكثير من شعر شكسبير ، وواضح أن خطأه لم يكن وليد قلة الاحتفال فإن شعره يتسم بهذا التحرر فى أشد لحظاته حدة . لست أنكر أنه يكون عديم المبالاة أحيانا ، ولكن عدم الاطراد الناجم عن عدم المبالاة يمكن أن يرد فوراً إلى أنه قد تعمد ألا يكون مطرداً . (فى مسرحية **«الشيطانة البيضاء»** يموت براشيانو وتجن كورنليا فيتعمد ويستر أن يمزق قيود البحر الخماسى) .

I recover, like a spent taper, for a flash,

And instantly go out.

إنى أسترد قواى - كشمعة مستنفدة - وأومض ومضة واحدة
وسرعان ما أنطفئ .

Cover her face, mine eyes dazzle, she died young.

غطوا وجهها . إن عينى تنبهران . فقد ماتت فى شرخ الشباب .

You have cause to love me, I did enter you in my heart,

Before you would vouchsafe to me for the keys.

أنت محق فى حبك لى ، فقد أدخلتك قلبى

قبل أن تسألنى أن أعطيك مفاتيحه .

This is a vain poetry : but I pray you tell me

If there were proposed me, wisdom, riches, and beauty

In three several young men, which should I choose?

هذا شعر باطل : لكنى أناشدكم أن تخبرونى

لو أنه عرض على الحكمة والثروة والجمال

ممثلين فى ثلاثة شبان مختلفين ، فأيهم أختار ؟

ليست هذه الأبيات وليدة قلة احتفال . إن عدم الاطراد يتدعم باستخدام الأبيات القصيرة وتقطيع الأبيات على شكل حوار مما يغير الأطوال . وثمة أبيات كثيرة فى مسرحيات ذلك العصر قد أفسدها اطراد النبر :

I loved this woman in spite of my heart.

لقد أحببت هذه المرأة رغم قلبى .

(البديل)

I would have these herbs grow up in his grave.

وددت لو أن هذه الأعشاب نمت على قبره

(الشيطانة البيضاء)

Whether the spirit of greatness or of a woman ...

سواء كانت هذه الروح روح العظمة أو روح امرأة

(دوقة مالفى)

ولسنا نستطيع أن نأخذ بالرأى القائل إن الشعر كان قد تدهور حينذاك بوجه عام . فتورنير وشيرلى - وهما اللذان قد نتفق فيما أظن على أنهما لمسا قاع انحدار المأساة تقريباً - كانا أشد اطراداً فى أوزانهما بكثير من وبستر أو مدلتون . إن تورنير على استعداد فى سبيل صقل الوزن فى بيت محترم من بحر الأيامب أن يبتر حرف جر من الإسم المجرور . وفى مسرحية « **مأساة الملحد** » نراه يختم كل بيتين من كل خمسة أبيات بكلمة **of** .

من الممكن إذا أن نصوغ القضية على النحو التالى : ينبغي أن يربض شبح أى وزن بسيط وراء قماش الحائط حتى فى أكثر القصائد « تحرراً » حتى يبرز الوزن مهدداً حين نسهو ويتراجع حين ننتبه . أو قل إن الحرية لا تكون حرية حقة إلا حين تتبدى فى مهاد قيد صناعى .

إن عدم إدراكنا للحقيقة البسيطة الماثلة في أن « **بعض** » القيود الصناعية هى شئ ضرورى - اللهم إلا فى اللحظات الأولى للانفعال الحاد - خطأ كبير فيما أرى وقد وقع فيه بعض أصحاب المواهب البارزة مثل إ . ل . ماسترز . إن ديوانه «**منتخبات نهر سپون**» لا يمثل اللحظات الأولى للانفعال الحاد ، فهو تأملى وليس مباشراً ، وصاحبه يبدو أخلاقيا أكثر منه مراقباً . إن مادته شديدة الشبه بمادة كراب حتى ليتساءل المرء عما دعاه إلى الكتابة فى شكل مختلف . إن كراب - على وجه العموم - هو الأشد حدة . فهو ثاقب النظرة مباشر لا يرقق من حواشى القول . ومادته نثرية لا بمعنى أنه كان من الأفضل أن تكتب نثراً ، وإنما بمعنى أنها تتطلب شكلاً شعرياً بسيطاً أميل إلى الصرامة . وقد أعطى كراب مادته هذا الشكل فعلا . إن مستر ماسترز محتاج إلى شكل شعرى أشد صرامة ، ومراثيه تعاني من غياب هذا الشكل . حسبنا هذا عن الوزن . فإنه لا مفر من الوزن ، وليس هناك سبيل سوى التحكم فيه . غير أنه على حين يوجد تهرب من الوزن ، كما هو واضح ، فإن ناظمى الشعر الحر **vers librists** ليسوا ، بحال من الأحوال ، أول من خرجوا من الكهف :

أغصان الأشجار

قد لونها

ضروب عديدة من الحيرة ،

ملتوية هى
الأغصان ذات الأوراق الصغيرة .
ولكن ظلها
ليس ظل رأس الصارى
ولا الأشرعة الممزقة .
عندما انبلج الفجر الأبيض
من خلال ألواح شجر الشربين الخشنة
لكوخى ، قرب أشجار القسطل ،
عند رأس الوادى
أيتها الآلهة
وثبت ، ورميت حولى
جلدى الأرقش الشبيه بجلد الظبى

ولولا اللمسة الأكثر إنسانية فى ثانى هذه المقتطفات لما أدرك المراقب المتعجل أن المقتطف الأول لشاعر معاصر ، وأن الثانى لماثيو أرنولد .

لست أقلل من قيمة الجهود التى بذلها الشعراء المحدثون باستغلالهم لإمكانات الشعر غير المقفى . إنهم يثبتون قوة حركة وجدوى نظرية . فالذى عجز بليك وأرنولد عن تحقيقه كل بمفرده قد أخذ يتحقق فى عصرنا هذا . إن « الشعر المرسل » هو اللون الوحيد المقبول من ألوان الشعر غير المقفى فى الإنجليزية : وهو يستخدم بحر الأيامب الخماسى الذى لا مفر منه . إن الأذن الانجليزية أشد حساسية (أو هى كانت كذلك) لموسيقى الشعر وأقل اعتماداً على تردد الأصوات المتماثلة فى هذا البحر أكثر من أى بحر آخر . ولسنا نريد أن نحمل على القافية ولكن من المحتمل أن يكون الإخلاص الزائد للقافية قد جعل أذنى القارئ الحديث أقل حساسية . إن نبذ القافية ليس طفرة يراد بها التيسير ولكنه – على العكس من ذلك – يفرض على اللغة عبئا أشد صرامة . فعندما يترك الشاعر صدى القافية المريح ، فإن نجاحه أو فشله فى اختيار الكلمات وبناء الجمل والترتيب سرعان ما يغدو أشد اتضاحا . وعندما يترك الشاعر القافية يجد نفسه مقيداً بمعايير النثر . عندما يترك القافية تقفز موسيقى

أثيرية من الكلمات : وهى الموسيقى التى تصدح عادة – دون أن نفطن إليها – فى النثر .
Any rhyme forbidden, many Shagpats were unwigged .

وهذا التحرر من القافية قد يكون بالمثل تحريراً للقافية . ذلك أنه متى تحررت القافية من قيامها بإقامة عثرات الشعر الأعرج ، أصبح من الممكن أن تستخدم على نحو أكثر فاعلية حيث تكون الحاجة إليها على أشدها . وكثيراً ما تشتمل القصيدة غير المقفاة على أجزاء محتاجة إلى قافية تحدث أثراً خاصاً كأن توتر الموقف فجأة ، أو تزيد من شدة الإلحاح على شئ ما ، أو تغير الحالة النفسية على حين غرة . ولكن الشعر الرسمى المقفى لن يفقد مكانته ولا ريب . فلسنا محتاجين إلا إلى شاعر بارع فى الهجاء التهكمى – وليس هناك ما هو أندر من هذا اللون من العبقرية – يثبت بشعره أن القالب الشعرى المعروف باسم « الثنائى البطولي » لم يفقد شيئا من فاعليته منذ أرسى دريدن ويوب قواعده . على أنى لست واثقاً من أن هذا ينطبق على السوناتة أيضاً . والمهم هو أن انحطاط النماذج الشكلية المركبة لا شأن له بظهور «الشعر الحر» **vers libre** . لقد بت فى هذا الأمر منذ وقت طويل . وليس من الممكن أن نبلغ بأى شكل فني حد الكمال إلا فى مجتمع متجانس وثيق الالتحام ينصرف هم أفراده إلى نفس المشاكل كالمجتمع الذى أنتج الكوراس الإغريقى أو القصيدة الغنائية الإليزابيثية أو كانزونى التروبادور . وهكذا ننتهى فيما يخص « الشعر الحر » **vers libre** إلى أنه لا يتحدد بغياب النموذج أو غياب القافية – فإن هناك فنوناً شعرية أخرى تخلو من هذين العنصرين وأنه لا يتحدد بغياب الوزن فإن أردأ أنواع الشعر يمكن أن يوزن عروضياً . وسنخلص من ذلك إلى القول بأن التفرقة بين الشعر المحافظ والشعر الحر **vers libre** تفرقة وهمية لأنه لا يوجد سوى شعر جيد ، وشعر ردئ ، وعماء .

مختارات من كتاب

« فكرة مجتمع مسيحى وكتابات أخرى »

(الطبعة الثانية الموسعة ، تقديم/ ديڤيد إدواردز ، ١٩٨٢)

المحتـويات

تصدير

ألقيت المحاضرات الثلاث المطبوعة هنا ، مع بعض التنقيح والتقسيم ، في مارس ١٩٣٩ بدعوة من عميد وزملاء كلية كوربس كرايستي بجامعة كامبردج ، تحت إشراف مؤسسة باوتوود . وإني لأود أن أعبر عن شكري للعميد والزملاء على منحي هذا التشريف والامتياز ، أما الحواشي فقد أضفتها أثناء إعداد المحاضرات للطبع .

وقد كان منطلقي شكا مؤداه أن الاصطلاحات المتداولة التي تُناقش بها الشئون الدولية والنظرية السياسية قد لا يكون لها من نتيجة سوى أن تخفي عنا القضايا الحقيقية للمدنية المعاصرة . ولما كنت قد اخترت أن أدرس مثل هذه المشكلة الكبيرة ، فينبغي أن يكون من الواضح أن الصفحات التالية لا يمكن أن تكون لها أهمية كبيرة في حد ذاتها ، وأنها لن تكون ذات فائدة إلا إذا اعتُبرت مساهمة فردية في مناقشة ينبغي أن تشغل أذهاننا كثيرة لفترة طويلة مقبلة . فالسعي إلى الأصالة (في هذه القضية) خليق بأن يكون وقاحة : وليست هذه المقالة ، على أحسن تقدير ، إلا ترتيباً أصيلا لأفكار لست أنا مبتدعها ، وينبغي أن تكون ملكاً مشاعاً لكل من يستطيع استخدامها . وإني لأدين بالكثير إلى محادثاتي مع بعض الأصدقاء الذين تستحوذ هذه المشاكل ومثيلاتها على أذهانهم : ولو أني حددت أسماءهم لكان في ذلك تحميل غير مناسب لهم مسئولية أغلاطي الخاصة في الاستدلال . ولكني أدين بالكثير أيضا لعدد من الكتب التي صدرت حديثاً ومنها ، على سبيل المثال ، « **ما وراء السياسة** » لكريستوفر دوسون ، و « **ثمن الزعامة** » لميدلتون مري ، وكتابات الأب ف . أ . ديمانت (الذي ظهر كتابه **مستقبل الدين** حديثاً إلى الحد الذي لم أتمكن معه من استخدامه) . وإني لأدين بعمق إلى أعمال چاك ماريتان ، وخاصة كتابه المسمى **Humanisme intégral** .

وإني لعلى ثقة من أن القارئ سيفهم من البداية أن هذا الكتاب لا يتضمن أي دعوة إلى « إحياء ديني » بالمعنى الذي ألفناه لهذه الكلمة . فتلك مهمة لا أراني أهلا لها ، ويلوح لي أن هذا الاصطلاح يتضمن إمكانية الفصل بين الشعور الديني والتفكير الديني ، وهو ما لا أقبله – أو لا أجده مقبولاً في مواجهة صعوباتنا الحاضرة . وحديثا لاحظ كاتب مجهول الإسم في «**ذانيو انجليش ويكلي** » (١٣ يوليو سنة ١٩٣٩) ما يلي :

« لقد عاش البشر بمؤسسات روحية (من نوع ما) في كل مجتمع ، وكذلك بمؤسسات سياسية ، وبأنشطة اقتصادية دون جدال . من المسلم به أنهم ، في فترات

مختلفة ، كانوا يجنحون إلى أن يضعوا ثقتهم أساساً في إحدى هذه المؤسسات الثلاث باعتبارها الدعامة الحقيقية للمجتمع . غير أنهم لم يستبعدوا المؤسستين الأخريين ، في أى وقت ، استبعاداً تاماً ، لأن مثل هذا الاستبعاد محال » .

فهذه تفرقة مهمة ، وذات قيمة في السياق الذى ترد فيه . غير أنه ينبغى أن يكون واضحاً أنى لست معنياً هنا بالمؤسسات الروحية مستقلة ، وإنما بتنظيم القيم ، وتوجيه الفكر الدينى الذى ينبغى أن يتقدم ، حتما ، نحو نقد للأنظمة السياسية والاقتصادية .

– ١ –

إن الحقيقة الماثلة فى أن إحدى المشكلات خليقة يقينا بأن تستغرق وقتا طويلا حتى تحل ، وأنها تتطلب انتباه عدة أذهان لعدة أجيال ليست بالأمر الذى يبرر تأجيل دراستها . وفى أوقات الطوارئ قد يتبين على المدى الطويل أن المشكلات التى أجلناها أو تجاهلناها خليقة بأن تعود إلى مطاردتنا أكثر من المشكلات التى أخفقنا فى تناولها على نحو ناجح . فصعوبات اللحظة ينبغى دائما معالجتها على نحو ما : ولكن صعوباتنا الباقية إنما هى صعوبات تواجهنا فى كل لحظة . والموضوع الذى يعنينى فى هذه الصفحات إنما هو موضوع أجدنى مقتنعاً بأنه ينبغى علينا أن نوجه إليه انتباهنا الآن إذا كنا نأمل فى أن نستريح من الورطات المباشرة التى تملأ أذهاننا . إنه موضوع عاجل لأنه أساسي ، وطابعه العاجل هو الذى يدفع إلى الحديث عنه شخصاً مثلى يحاول أن يتوجه بالخطاب – فى موضوع يجاوز مداه المألوف – إلى جمهور يحتمل أن يقرأ ما يكتبه عن موضوعات أخرى . وهذا موضوع كنت خليقاً ، ولا ريب ، بأن أتناوله على نحو أفضل كثيرا لو أنى كنت دارساً عميقاً لأى من عدة فروع . غير أنى لا أكتب [هذا] للدارسين وإنما لأناس مثلى . وقد تعوض بعض المزايا بعض نواحى القصور . وما ينبغى أن يُحكم على المرء به ، دارساً كان أو غير دارس ، ليس المعرفة المتخصصة ، وإنما مجموع حصاد المرء من التفكير والشعور والعيش وملاحظة بنى البشر .

وعلى حين أن ممارسة الشعر ، فى حد ذاتها ، لا تخلع الحكمة ولا تزيد المعرفة فإنه يجمل بها ، على الأقل ، أن تدرب الذهن على عادة ذات قيمة عالمية . تلك هى تحليل معانى الكلمات التى يستخدمها المرء ، والتى يستخدمها الآخرون . وفى استخدامى مصطلح « فكرة » مجتمع مسيحى لا أقصد فى المحل الأول مفهوماً مشتقاً من دراسة أية مجتمعات قد نؤثر أن ندعوها مسيحية ، وإنما أقصد شيئاً لا يوجد

إلا في فهم للغاية التي ينبغي أن يتجه نحوها المجتمع المسيحي إذا أريد له أن يكون جديراً بهذا الاسم . ولست أقصر استخدام الاصطلاح على مجتمع مسيحي كامل على الأرض ، ولا أدرج فيه مجتمعات لا لشئ إلا لأنها تحتفظ بجهر بالإيمان المسيحي أو أثر للممارسة المسيحية . وعلى هذا فإن عنايتي بالمجتمع المعاصر لن تنصب - في المحل الأول - على نواحي قصور أو نقائص أو مظالم معينة - وإنما ستنصب على هذا السؤال : ما هي « فكرة » - إن كان ثمة فكرة - المجتمع الذى نعيش فيه ؟ ولأى غاية رُتبت أموره ؟

إن فكرة مجتمع مسيحي إنما هي فكرة نستطيع أن نتقبلها أو نرفضها . غير أننا إذا كنا ننوي أن نقبلها فينبغي علينا أن نعالج المسيحية بقدر من الاحترام العقلي أكبر كثيراً مما تعودنا عليه ينبغي أن نعالجها باعتبارها ، من زاوية الفرد ، مسألة تفكير في المحل الأول ، لا مسألة شعور . وإن نتائج مثل هذا الموقف لأشد جدية من أن يتقبلها كل إنسان : لأنه عندما لا يستشعر الإيمان المسيحي فحسب ، وإنما يفكر فيه أيضا ، تكون له نتائج عملية قد لا تكون مريحة . ذلك أن النظر إلى الإيمان المسيحي على هذا النحو - والنظر إليه على هذا النحو لا يعني بالضرورة تقبلا له ، وإنما يعني فقط فهما لقضاياه الحقيقية - معناه أن نـدرك أن الاختلاف بين فكرة مجتمع محايد (وهي فكرة المجتمع الذى نعيش فيه في الوقت الحاضر) وفكرة مجتمع وثني (كذلك الذى يمقته أنصار الديمقراطية) إنما هو اختلاف ثانوي الأهمية على المدى الطويل . ولست معنياً في هذه اللحظة بوسائل إخراج مجتمع مسيحي إلى حيز الوجود ، بل أني لست معنياً في المحل الأول بجعله يلوح مستحسناً ، وإنما أنا معني أشد العناية بأن أوضح اختلافه عن نوع المجتمع الذى نعيش فيه الآن . والآن فإن فهم المرء للمجتمع الذى يعيش فيه إنما هو أمر مفيد لكل شخص مفكر واع . إن المصطلحات المتداولة التي نصف بها مجتمعنا ، والمقابلات التي نعقدها بينه - نحن أبناء « الديمقراطيات الغربية » - وبين سائر المجتمعات ، كي نقرظه بها ، لا تعدو أن تخدعنا وتخدرنا . فكوننا نتحدث عن أنفسنا باعتبارنا مجتمعاً مسيحياً ، على النقيض من مجتمع ألمانيا أو روسيا ، إنما هو امتهان للمصطلحات . ونحن لا نعدو أن نعني أن لدينا مجتمعاً لا يعاقب فيه أحد على جهره الصوري بالمسيحية ، غير أننا نخفي عن أنفسنا معرفتنا المكدرة بتلك القيم الحقيقية التي نعيش بها . ونحن ، أكثر من ذلك ، نخفي عن أنفسنا التشابه بين مجتمعنا والمجتمعات التي نلعنها : لأنه سيتعين علينا أن نقر ، إن اعترفنا بذلك الشبه ، بأن الأجانب يسوسون الأمور على نحو أفضل . وإن شكوكي لتتجه إلى أن في بغضنا للأنظمة الشمولية قدراً كبيراً من الإعجاب بفاعليتها .

إن الفيلسوف السياسي في الوقت الحاضر ، حتى عندما يكون هو نفسه مسيحياً ،

لا يُعنى عادة بالتركيب المكن لدولة مسيحية ، وإنما تشغله إمكانية دولة عادلة عموماً ، وعندما لا يكون متمسكاً بهذا النظام الدنيوى أو ذاك يميل إلى أن يتقبل نظامنا الحالى باعتباره نظاماً ينبغى تحسينه ، لا نظاماً ينبغى أن يغير جذرياً . ولدى الكتاب اللاهوتيين أكثر مما فى جعبتى متصلا بموضوعى هذا . لست أشير إلى أولئك الكتاب الذين يسعون إلى أن يدمجوا روحاً مسيحية غامضة ، ومنحطة أحيانا ، فى التوجيه العادى للأمور ، أو إلى أولئك الذين يسعون ، فى لحظات الطوارئ ، إلى تطبيق المبادئ المسيحية على مواقف سياسية محددة . ومما يتصل بموضوعى كتابات علماء الاجماع المسيحيين - أولئك الكتاب الذين ينقدون نظامنا الاقتصادى فى ضوء علم الأخلاق المسيحى . إن عملهم يتمثل فى أن يعلنوا عموماً ، ويكشفوا خصوصاً عن عدم تمشى قدر كبير من ممارستنا الاجتماعية مع المبادئ المسيحية . وهم يتوسلون إلى روح العدالة والإنسانية التى يدعى أغلبنا أنها تلهمهم ويتوسلون أيضاً إلى العقل العملى بأن يبينوا أن الكثير فى نظامنا لا تعوزه المساواة فحسب ، وإنما هو ، على المدى الطويل ، غير عملى ، ومن شأنه أن يؤدى إلى كارثة .

* * *

– ٢ –

كانت دعواى ، ببساطة ، هى أن الحالة الليبرالية أو السلبية للمجتمع لابد إما أن تتقدم إلى اضمحلال تدريجى لا نستطيع أن نرى له نهاية ، أو أن يصلح المجتمع ذاته (سواء كان ذلك نتيجة لكارثة أو لم يكن) على شكل إيجابى يحتمل أن يكون دنيوياً على نحو فعال ولا حاجة بنا إلى أن نفترض أن هذه الصبغة الدنيوية ستقترب ، على نحو وثيق ، من أى نظام فى الماضى ، أو أى نظام يمكن ملاحظته الآن ، لكى نشعر بالتوجس : فإن الأنجلو - ساكسون يكشفون عن قدرة على تمييع دينهم لعلها أكبر من قدرة أى جنس آخر . غير أننا إذا لم نكن راضين عن هذا المستقبل أو ذاك لهذه القضايا فإن الإمكانية الوحيدة الباقية إنما هى إمكانية مجتمع مسيحى إيجابى . ولن تروق (الإمكانية) الثالثة إلا لمن يتفقون فى نظرتهم إلى الموقف الراهن ، ويستطيعون أن يروا أن الصبغة الدنيوية الشاملة جديرة بأن تثير عواقبها اعتراض حتى من لا يعلقون أهمية إيجابية على بقاء المسيحية لأجل ذاتها .

ولست أبحث خطوط العمل المكنة التى يمكن بها لمثل هذا المجتمع المسيحى أن

يخرج إلى حيز الوجود . وسأقتصر على رسم المعالم البسيطة لما أعتقد أنه الملامح الأساسية لهذا المجتمع ، متذكراً أنه لا هو بالذى يمكن أن يكون وسيطياً من حيث الشكل ، ولا هو بالذي يمكن أن يقام على (نموذج) القرن السابع عشر ، أو أى عصر سابق . فبأى معنى - إن كان ثمة أى معنى - يمكننا أن نتحدث عن «دولة مسيحية ؟ » أسألكم أن تسمحوا لي بأن أستخدم التفرقات العاملة الآتية : الدولة المسيحية ، الجماعة المسيحية ، جماعة المسيحيين ، باعتبارها عناصر مجتمع مسيحي .

* * *

- ٣ -

تحدثت عن هذه المقالة باعتبارها ، من إحدى النواحى ، ضرباً من التقديم لمشكلة الكنيسة والدولة . ومن الخير عند هذه النقطة أن أشير إلى حدودها التمهيدية . إن هذه المشكلة تهم كل بلد مسيحى - أى كل شكل ممكن من المجتمعات المسيحية . وهى خليقة أن تتخذ صوراً مختلفة حسب تقاليد تلك المجتمعات - رومانية ، أو أرثوذكسية ، أو لوثرية . كما أنها خليقة أن تتخذ صورة أخرى فى تلك البلاد - كالولايات المتحدة الأمريكية وأقطار الدومينيون ، كما هو واضح - التى يلوح فيها أن تنوع الأجناس والمجتمعات الدينية يجعل المشكلة غير قابلة لأن تُحل . ومن المؤكد أنه بالنسبة لهذه الأقطار الأخيرة قد لا يلوح أن المشكلة حتى موجودة . قد تبدو هذه الأقطار ملتزمة ، منذ نشأتها ، بشكل محايد من أشكال المجتمع . ولست أتجاهل إمكانية (قيام) مجتمع مسيحى ، فى ظل هذه الظروف ، يدوم لفترة غير محدودة . ولكنى أعتقد أنه إذا أرادت هذه البلدان أن تنمى ثقافة إيجابية خاصة بها ، وألا تظل مجرد مشتقات من أوربا ، فإنها لا تستطيع أن تتقدم إلا فى اتجاه مجتمع وثنى أو فى اتجاه مجتمع مسيحى . ولست أقول إن هذا البديل الأخير ينبغى أن يفضى إلى قمع بالقوة للطوائف المنشقة أو اختفاء كامل لها ، والأبعد من ذلك ، فيما آمل ، أن يؤدى إلى اتحاد سطحى بين الكنائس ، تحت مظهر رسمى ، اتحاد تتضاءل فيه الاختلافات اللاهوتية إلى الحد الذى تغدو معه مسيحية زائفة تماماً . غير أنه ينبغى أن تكون للثقافة الإيجابية مجموعة من القيم إيجابية ، وأن يظل المنشقون على الهامش ، لا يقدمون إلا مساهمات هامشية .

* * *

ينبغى أن يكون واضحاً أن شكل التنظيم السياسى للمجتمع المسيحى لا يدخل فى نطاق هذه المناقشة . ذلك أن التوحيد بين أى شكل خاص من الحكومة والمسيحية خطأ خطر : لأنه يخلط بين ما هو باق وما هو زائل ، بين المطلق والعارض . إن أشكال الحكومة وأشكال التنظيم الاجتماعى فى حالة تغير مستمر ، وقد تكون طريقة عملها بالغة الاختلاف عن النظرية التى يُفترض فيها أنها تمثلها . إن نظرية الدولة قد تكون ، صراحة أو ضمنا ، معادية للمسيحية : وقد تدعى لنفسها حقوقاً ليس لغير الكنيسة أن تدعيها ، أو تدعى أنها تفصل فى مسائل معنوية لا يكون غير الكنيسة مؤهلا لأن يفصل فيها . ومن ناحية أخرى فإن النظام قد يطالب ، من الناحية الفعلية ، بأكثر أو أقل مما يجهر به ، وعلينا أن نفحص طريقة عمله فضلا عن تكوينه . فليس هناك ما يكفل لنا ألا يكون النظام الديمقراطى معادياً للمسيحية عند التطبيق ، كما قد يكون نظام آخر معادياً لها من حيث النظرية : وينبغى أن تكون أحسن الحكومات نسبية حسب شخصية ومرحلة ذكاء وتعليم شعب معين فى مكان معين فى زمان معين . وإنه ليخلق بمن يعتبرون أن مناقشة طبيعة المجتمع المسيحى ينبغى أن تنتهى بتأييد شكل معين من التنظيم السياسى أن يسائلوا أنفسهم عما إذا كانوا ، حقيقة ، يؤمنون بأن شكل الحكومة لدينا أهم من مسيحيتنا ، كما يجمل بمن هم على اقتناع بأن الشكل الحالى للحكومة فى بريطانيا هو أنسب الأشكال لأى مجتمع مسيحى أن يسائلوا أنفسهم عما إذا كانوا يخلطون بين مجتمع مسيحى ومجتمع تُتحمل فيه مسيحية الأفراد .

* * *

ملاحظات

ص ٤٤ . علماء الاجتماع المسيحيون . إنى أدين دينا عميقاً لعدة علماء اقتصاد وعلماء اجتماع مسيحيين ، فى انجلترا وغيرها ، خاصة ر . هـ . تونى . وليس اختلاف منهجى فى التناول ، فى هذه الصفحات ، بحاجة إلى مزيد بيان ، ولكن من الشائق مقارنة معالجتى لمشكلة الكنيسة والدولة بمعالجة ف . أ . ديمانت لها فى كتابه البالغ القيمة « **الحكومة المسيحية** » ص ١٢٠ وما بعدها وص ١٣٥ وما بعدها . ويلاحظ الأب ديمانت أن سلطة الكنيسة « لا يمكن أن تدعى الآن على أساس أنها تمثل جميع المواطنين » . غير أنه على حين أن الكنيسة لا تمثل جميع المواطنين بالمعنى الذى يمكن أن يقال به إن عضو البرلمان « يمثل » أبناء دائرته ، حتى أولئك الذين يصوتون ضده بانتظام ، فإن وظيفة الكنيسة تلوح لى أوسع من مجرد «صيانة حق الفرد فى متابعة أهداف معينة ليست بالأهداف السياسية » . والذى يعنينى فى المحل الأول ، طوال الوقت ، ليس مسئولية الكنيسة نحو الفرد ، وإنما مسئوليتها نحو المجتمع . إن علاقة الكنيسة بالدولة قد تكون علاقة كوابح وموازنات ، ولكن خلفية وتبرير هذه العلاقة هما علاقة الكنيسة بـ « **المجتمع** » . ويتحدث الأب ديمانت حديثاً بالغ الجودة عن القوى الميالة إلى تقبل الدولة ذات الحكم المطلق ، ويلاحظ محقاً : « إن هذه الحقيقة المتمثلة فى إضفاء صبغة دنيوية على الحياة الإنسانية لا تنبع أساساً من امتداد سلطات الدولة . وإنما الأحرى أن هذا هو جهد الدولة من أجل استعادة دلالتها فى حياة شعب صار مفككا من خلال اختلاط الوسائل والغايات الاجتماعية الذى هو إضفاء الصبغة الدنيوية عليه » .

وإن من أسباب (ظهور) الدولة الشمولية جهد الدولة للاضطلاع بوظيفة توقفت الكنيسة عن الاضطلاع بها ، وإقامة علاقة مع المجتمع فشلت الكنيسة فى المحافظة عليها ، مما يؤدى إلى ألا يتقبل كمواطنين كاملين سوى من هم على استعداد لأن يقبلوها على أساس هذه العلاقة .

وإنى لأتفق قلبيا مع ملاحظة الأب ديمانت القائلة : « إن الحقيقة التى تجعل أغلب نظرياتنا عن الكنيسة والدولة من فضول القول هى سيطرة علم الاقتصاد والمال على السياسة ، وهذا يصدق ، بصفة خاصة ، على الدول الديمقراطية . إن تبعية السياسة للبلوتوقراطية هى الحقيقة الأساسية فى الدولة ، وهى التى تواجه الكنيسة اليوم » .

إن الأب ديمانت معنى بإصلاح هذا الموقف فى مجتمع دنيوى ، وبالوضع السليم للكنيسة فى مجتمع دنيوى . غير أنه ما لم أكن قد أسأت فهمه ، يلوح لى أنه يأخذ هذا الإضفاء للصبغة الدنيوية على أنه حقيقة مسلم بها . وإذ أفترض أن مجتمعنا الراهن محايد أكثر مما هو لا مسيحى فإن ما يعنينى هو أن أتساءل : كيف يكون شكله لو أنه سار فى اتجاه المسيحية .

* * *

حاشية

إن لاهوتيا مبرزا تفضل بقراءة تجارب طبع هذا الكتاب قد وجه إلى نقدات كنت أحب أن أستفيد منها بتنقيح كامل للنص . وقد سمح لى بإيراد القطعة التالية من نقده ، والتى قد يجدها القارئ ذات فائدة في تصويب بعض عيوب عرضي :

« إن الدعاوى الرئيسية لهذا الكتاب تلوح لى من الأهمية ، وتطبيقها من اللزوم العاجل ، إلى الحد الذى أود أن أوجه معه الانتباه إلى نقتطين أظن أنهما بحاجة إلى مزيد من التأكيد ، وإلا فات مغزى النقاش (القارئ) » .

« إن جزءاً رئيسياً من المشكلة ، بالنسبة للكنيسة الفعلية وأعضائها القائمين ، يتمثل فى إدراكنا الناقص للحقيقة الأساسية وهى كون المسيحية ، فى المحل الأول ، رسالة إنجيل وعقيدة قطعية واعتقاداً عن الله والعالم والإنسان يتطلب من المرء استجابة إيمان وندم . والخطأ الشائع يكمن فى وضع الاستجابة الإنسانية أولا ، والتفكير من ثم فى المسيحية ، على إنها ديانة فى المحل الأول . وعلى ذلك يوجد بيننا ميل إلى النظر إلى مشكلات اليوم على ضوء ما هو ممكن عملياً ، أكثر مما ينظر إليها على ضوء ما تفرضه مبادئ تلك الحقيقة التى أقيمت الكنيسة لتشهد عليها » .

« وثانيا ، فإن ثمة غموضاً عاماً يحف بـ« مجتمع المسيحيين » . وإنى لأخشى أن تفسر هذه العبارة بحيث تعنى أبناء الطبقة الوسطى العليا اللطفاء ذوى العقليات المسيحية (ص ٨٠) . غير أن مجتمع المسيحيين ينبغى أن يعنى من يتجمعون فى وحدة ، فى الحياة المكرسة للكنيسة المرئية : وينبغى أن يولد هـذا الاجتماع فى حياة العقيدة ذهنا مشتركاً فى قضايا اليوم . نحن لا نستطيع ، يقينا ، أن نفترض أن عقل مجتمع المسيحيين ينعكس ، بصدق ، على الأقوال الكنسية التى تظهر من حين إلى حين فذلك العقل لا يشكل ذاته بسرعة فى هذه الأمور التى يصعب فيها جداً تبين الطريق . ينبغى أن يكون هناك على أية حال ، وثمة الآن إلى حد واقعى ما ، فى عقول المسيحيين إحساس بالنسبة بين الأشياء وروح من النظام هما لحياة العقيدة بمثابة ثمرة مباشرة : وهذه هى الأشياء التى ينبغى أن تؤثر (فى الموقف) إذا أريد الرد على الأسئلة على ضوء مبادى المسيحية » .

ملحق

الحديث الإذاعي التالي ، وقد ألقي في فبراير ١٩٣٧ في سلسلة أحاديث عن «الكنيسة والمجتمع والدولة » ، ونشر في « ذا ليسنر » (المستمع) له بعض الصلة بمادة الصفحات السابقة من هذا الكتاب .

* * *

أما أن هناك تقابلا بين الكنيسة والعالم فاعتقاد نستمده من أعلى المصادر . ونحن نعرف أيضا من قراءتنا للتاريخ أن حداً معيناً من التوتر بين الكنيسة والدولة أمرمرغوب فيه . فعندما تتنافر الكنيسة والدولة كلية يكون ذلك وبالا على الصالح العام ، وعندما تتفاهم الكنيسة والدولة معاً أكثر مما ينبغي ندرك أن ثمة خطأً ما في الكنيسة . غير أن التفرقة بين الكنيسة والعالم ليس من السهل إقامتها على نحو ما يسهل التفرقة بين الكنيسة والدولة . فنحن لا نعني هنا أي جماعة أو منظمة كنسية واحدة ، وإنما عدد المسيحيين كمسيحيين بأكمله ، ونحن لا نعني أي دولة معينة وإنما المجتمع كله ، في كل أنحاء العالم ، من جانبه الدنيوي . إن التقابل ليس قائماً ، ببساطة ، بين مجموعتين متعارضتين من الأفراد . ذلك أن كل فرد ، في ذاته ، ميدان تناضل فيه قوى الكنيسة والعالم .

قد تظنون أن ما نعنيه بـ « رسالة الكنيسة للعالم » هو ، فقط ، مهمة الكنيسة في الاستمرار في الكلام . وإني لأود أن أجعل الأمر أكثر اتساماً بالطابع العاجل ، بأن أوسع من نطاق العنوان ليصبح « مهمة الكنيسة في التدخل في العالم » . إن ما يفترض في أغلب الأحيان ، وإنه لمبدأ أود أن أناهضه ، هو مبدأ عش ودع غيرك يعيش . فنحن نفترض أنه إذا تركت الدولة الكنيسة وشأنها ، وحمتها – إلى حد ما – من التحرش بها ، لما عاد للكنيسة حق في أن تتدخل في تنظيم المجتمع ، أو في سلوك من ينكرون معتقداتها . ونحن نفترض أن أي تدخل من هذا النوع معناه اضطهاد أقلية لأغلبية . ولابد للمسيحيين من أن ينظروا نظرة مختلفة تماماً إلى واجبهم . غير أنه قبل أن نتحدث عن **كيف** يجمل بالكنيسة أن تتدخل في العالم يجمل بنا أن نحاول الإجابة عن هذا السؤال : **لماذا** يجمل بها أن تتدخل في العالم ؟

من « أهو مجتمع تحت – المسيحى ؟ »

مراجعة من قلم موريس ب . ريكت في مجلة « نيـو إنجليـش ويكلى » ٧ ديسمبر ١٩٣٩

أهو مجتمع تحت – الوثنى ؟

رد بقلم ت . س . إليوت في مجلة « نيو إنجليش ويكلى » ١٤ ديسمبر ١٩٣٩ فى مراجعته العطوف لكتابى فى العدد الأخير [من هذه المجلة] يثير السيد موريس ريكت نقطة ذات تشويق كبير فى حد ذاتها .

رسالة من ت . س . إليـوت إلى رئيس تحرير مـجلة « نيـو إنجـليش ويـكلى » ١ فبراير ١٩٤٠

ينبـغى أن يكون واضـحاً الآن أنى كنت أحاول أن أقـتصر على الحد الأدنى من المتطلبات فى مجتمع قبل أن يمكن دعوته مجتمعاً مسيحياً .

من « نحو بريطانيا مسيحية »

حديث أذاعته محطة الإذاعة البريطانية فى سلسلة أحاديث موضـوعها «الكنيسة تنظر إلى الأمام » ونشر فى مجلة « لسنر » (المستمع) ١٠ أبريل ١٩٤١ .

سأختم حديثى بأن أقول شيئا عن شاهد مسيحى على زمننا ، ربما لا تكونون قد سمعتم به قط . إن اسم شارل دى فوكو ، وهو قس فرنسى توفى بشمال أفريقيا فى ١٩١٦ ، اسم ليس مـعروفاً جيداً فى بريطانيا ، رغم أن ترجمة حياته من قلم رينيه بازان قد تُرجمت [إلى الانجليزية] .

من « فضائل مسيحية وطبيعية »

جزء من « كرستيان نيوز لتر » ٣ سبتمبر ١٩٤١

من بين الفضـائل الطبيعيـة التى لم يستقر الرأى على مكانها أجدنى خليقاً أن أدرج **الوطنية** .

من « الحرية فى زمن الحرب »

جزء من « كرستيان نيوز لتر » ٢١ أغسطس ١٩٤٠

أدى بى إلحاح مشكلة الحرية إلى أن أولى انتباها وثيقاً لكتيب سير نورمان آنجل الصادر حديثاً فى سلسلة بنجوين وعنوانه **لماذا كانت الحرية مهمة** .

من « تنوع الرأى الفرنسى »

جزء من « كرستيان نيوز لتر » ٢٨ أغسطس ١٩٤٠

قد يكون ثمة أناس كثيرون فى هذا البلد تكون لديهم انطباع مؤداه أن فرنسا قد أبانت عن كونها رجعية ، انهزامية ، وضد بريطانيا .

* * *

لقد كان [البابا] يدين هرطقة تؤكد أن شكلا واحدا فقط من الحكومة هو الشكل الملكى يتمشى مع الكاثوليكية . وربما كان يدين أيضا تعصبا أخطر يصنف اليهود والبروتستانت والبنائين الأحرار فى إدانة واحدة شاملة . لقد دافعت عن جريدة الـ آكسيون فرانسيز Action Française ولكنى أعتقد الآن أن البابا كان يفهم اتجاهاتها خيرا منى .

من « التربية المسيحية لفرنسا »

جزء من « كرستيان نيوز لتر » ٣ سبتمبر ١٩٤١

وفى إسبانيا – وهى بلد لا أعرفه – ربما تكون الغالبية العظمى من السكان ، مهما عادت الكهنوت ، مسيحية وكاثوليكية فى أعماقها .

من « التربية والتعليم فى مجتمع مسيحى »

ملحق « كرستيان نيوز لتر » ١٣ مارس ١٩٤٠

إن المبرر الوحيد لمحاولتي الكتابة عن التربية والتعليم في مجتمع مسيحي هو أنه ما من أحد آخر قد فعل هذا حتى الآن .

من « التصور المسيحي للتربية والتعليم »

ورقة ألقيت في مؤتمر رئيس أساقفة يورك بمولڤرن في ١٩٤١ ونشرت في **أعمال المؤتمر** (١٩٤٢) .

إن كل مسيحي متعلم يجب أن يكون له بعض المعرفة بالقديس أوغسطين وبپا سكال .

من « حول مكان المثقفين ووظيفتهم »

ورقة كتبها للمناقشة في اجتماع الموط في ديسمبر ١٩٤٤

هرمية المثقفين

لا أستطيع أن أعثر على نسختي من كتاب «خيانة الكتاب» **La Trahison des Clercs** ولم أقرأ الكتاب منذ ظهر لأول مرة .

من [الوحي]

[من مقالة أسهم بها في كتاب **الوحي** تحرير ج . بيلي وهيو مارتن ، الناشر: فيبروفيبر ، لندن ، ١٩٣٧] .

كان محرك بابت هو الوعي بأدواء العالم الدنيوي الحديث والفزع منها . وإن عمله ككل يشكل أكمل وأوفى تشخيص للداء ، كما يتجلى في الأدب وفي التربية والتعليم وفي السياسة والفلسفة ، قام به إنسان .

* * *

إن من أسباب اجتذاب البوذية له عداوته ، كما هو واضح ، للأفكار الأفلاطونية ونفوره من التأثير الأفلاطوني في اللاهوت المسيحي .

إن لورنس ، حتى لو كان قد حصل قدراً من المعرفة والمعلومات أكبر مما أتيح له أن يملكه ، كان خليقاً أن يظل مفتقرا إلى التعليم على الدوام . وبكلمة « متعلم » أعنى إدراك مناسيب خريطة ما كتب فى الماضى ، بحيث يرى المرء غريزيا المكان الذى ينتمى إليه كل شئ ، ويحدد – تقريباً – المكان الذى يحتمل أن ينتمى إليه الشئ الجديد . وهى تعنى – بالإضافة إلى ذلك – التمكن من الاعتراف بكل الكتب التى لم يقرأها المرء ، والأشياء التى لا يفهمها – إنها تعنى بعض الفهم لجهل المــرء .

* * *

إنى أجد أن رجل الطب أهم كثيراً من الروائى .

* * *

إن الفنان بحاجة إلى أن يعيش حياة عادية ، إذا أراد لعمله أن يؤدى – حياة أقرب إلى الروتين ، ومن المحقق أنها أقل « غرابة لا تتحل » من حياة السياسى أو سمسار البورصة .

* * *

وإنى لأنظر إليه ، كما قلت ، على أنه باحث فى الوجدان الدينى .

* * *

إن العقل الإنسانى مدفوع على نحو مستمر بين رغبتين ، بين حلمين كل منهما خليق أن يكون إما رؤيا أو كابوسا : رؤيا وكابوس العالم المادى ، ورؤيا وكابوس العالم اللامادى . وكلاهما خليق أن يكون بالتناوب ، أو لأذهان مختلفة ، ملجأ يؤوى إليه ، أو رعبا يهرب منه . فنحن نشتهى ونخشى كلا النوم واليقظة . إن النهار يجلب لنا الراحة من الليل ، والليل يجلب الراحة من النهار . ونحن نخلد إلى النوم كما نخلد إلى الموت ، ونصحو كأنما على اللعنة .

لقد كانت للورنس قدرة غير عادية حقا على أن يتضايق من العالم الحديث : عالم التنوير والتقدم ، سواء فى قرية تعدين من قرى الميدلاندز ، أو فى مجتمع الحاضرة المثقف . كان هذا العالم كابوسه ، وكان يريد عالما يكون فيه الدين حقيقياً ، لا عالما من مؤتمرات الكنائس والصحف الدينية ، ولا حتى عالما يمكن فيه **الإيمان** بالدين ، وإنما عالم يكون فيه الدين شيئاً أعمق من الاعتقاد ، وتكون فيه الحياة ضرباً من السلوكية الدينية . ومن ثم كان هنوده المتخطرون الذين ألهموه ، فى كتاب **أصباح فى المكسيك** ، بعضا من أفتن كتاباته وألمعها . لقد كان يرغب فى أن يهبط ، قدر المستطاع ، سلم

الوعى الإنسانى لكى يجد شيئا يستطيع أن يؤكد لنفسه أنه **حق** . وهذه المحاولة سرابية أساساً .

* * *

فهو لا يعدو أن يعطينا سجلا مدهشاً للطريقة التى يؤثر بها الهنود فى لورنس . ومع ذلك فإن محاولته المخطئة كانت نتيجة لوعى من جانبه بشئ بالغ الأهمية : فقد كان يعى أن الدين ليس ، ولا يمكن أن يبقى ، ببساطة مجرد قواعد أخلاقية .

* * *

ولئن (فهكذا إخال أنه كان خليقاً أن يقول) وجدت أنك لا تستطيع أن تتقبل سوى دين « شرير » فتقبله بحق الله ، لأن ذلك أقرب كثيراً إلى الحقيقة من ألا يكون لك أى دين .

* * *

إن الدين الذى كان لورنس خليقاً أن يرغب فى بلوغه دين قوة وسحر ، دين تحكم أكثر منه دين استعطاف .

مختارات من كتاب

« رسائل ت . س . إليوت » تحرير : ڤاليرى إليوت

الجزء الأول : ١٨٩٨ - ١٩٢٢

(١٩٨٨)

من رسالة إلى كونراد إيكن

(٣٠ سبتمبر ١٩١٤)

إن پاوند ذكى فى حديثه ، ولكن نظمه – وإن يكن حسن النية – تعوزه الكفاية على نحو مؤثر .

من رسالة إلى إزرا پاوند

(١٩١٥)

كلية ميرتون

أكسفورد

٢ فبراير (١٩١٥)

عزيزى پاوند

أرجوك خبرنى من يكون كاند نسكى . إنى لا أثق بعلم الجمال وأبغضه عندما ينفصل عن الموضوع ، ويخرج كالبخار فى فراغ ، ولكنك لم تفعل ذلك .

[رسالة إلى برتر اندرسل]

(١٩١٦)

[نشرت فى كتاب برتراندرسل **سيرتى الذاتية ١٩١٤ – ١٩٤٤** ، الجزء الثانى ، الناشر : چورچ آلن وأنوين ، لندن ١٩٦٨] .

الثلاثاء

[١١ يناير ١٩١٦]

عزيزى برتى

هذا رقيق منك على نحو مدهش – والحق أنه (إذا جاز التعبير) أخر قشة من السخاء . يؤسفنى جداً أن عليك أن تعود – وفيفيان تقول إنك كنت ملاكاً معها – ولكن بديهى أنى سأثب على هذه الفرصة بأقصى قدر من عرفان الجميل . وإنى واثق من أنك قد قمت بكل شئ ممكن ، وعالجتها بأحسن طريقة – خيراً منى – وكثيراً ما أتساءل كيف كانت ستجرى الأمور لولاك – بل أعتقد أننا سندين لك بحياتها .

سآخذ [قطار] العاشرة والنصف ، وأتطلع إلى حديث معك قبل أن ترحل . إن مسز سيك فى انتظارك . وقد وفرت لى أكبر قدر من الراحة هنا .

مع مودة

توم

من رسالة إلى روبرت روس

(١٩١٨)

٣١ شارع وست ، مارلو

١٩١٨/٩/٤

عزيزى السيد روس

تمكنت لتوى من الحصول على عنوانك

(الرسالة منشورة فى كتاب « روبرت روس : صديق الأصدقاء » ، تحرير مارجرى روس ، الناشر : جوناثان كيب ، لندن ١٩٥٢) .

من رسالة إلى لايتن ستريشى

(١٩١٩)

إن أي شيء تعلمته أنا عن الكتابة راجع إلى كونى أمضيت (أو بددت ، كما خلت يوماً) عاماً فى تمثل أسلوب ف . هـ . برادلى . أفتن فيلسوف فى الانجليزية .

١

* * *

(عن «جولة فى الأقاليم» يقوم بها لبتك لويدن)

إنك لتكون سانجاً جداً إذا تصورت أنى أتحدث مع كهنة الريف العمداء فى الكاتدرائية المجاورة . فأنا لا أذهب إلى البلدات ذات الكاتدرائيات وإنما إلى مراكز الصناعة . إن أفكارى مشغولة بمسائل أهم مما يدخل رءوس الكهنة العمداء - مثل مسألة السبب فى أنه من الأرخص أن نشترى قضبان الصلب من أمريكا بدلا من ميد لزبوره ، والآثار المحتملة لذلك - وصعوبات التعامل مع بولندا - وتقدير الروبية .

(١ يونيو ١٩١٩)

من رسالة إلى چون كوين

(١٩١٩)

من الواضح تماماً أنه ، بدونك ، ما كان ليتسنى لى أن أنشر فى أمريكا على الاطلاق .

(٩ يوليو ١٩١٩)

من رسالة إلى هنرى إليوت

(١٩٢٠)

بيد أنه حتى هنا [لندن] يعتبرنى نقاد الصحف العاديين فطنا أو هجاء ، وفى أمريكا أظن أنهم لن يعدوا أن ينظروا إلىّ على أنى مثير للاشمئزاز .

(١٥ فبراير ١٩٢٠)

[رسالة إلى جيمز جويس]

(١٩٢٠)

[نشرت فى المجلد الثالث من **رسائل جيمز جويس** تحرير رتشارد إلمان ، الناشر : فيبر وفيبر ، لندن] .

(١١ أغسطس ١٩٢٠)

١٨ كروفورد مانشنز

كروفورد ستريت W.1

عزيزى مستر جويس – أعطانى إزرا پاوند لفافة لك . سأكون فى باريس يوم الأحد ١٥ وسأرحل يوم الإثنين . سأكون فى فندق الإليزيه ، ٣ شارع بون ، حيث كان پاوند ينزل . **آمل أن تتمكن من العشاء معى فى ذلك المساء . أرجوك .**

هل تستطيع أن تلتقى بى هناك حوالى السادسة والنصف ، أو حتى السابعة ؟ يمكنك أن تأخذ اللفافة ، وإنى لأحب جداً أن ألتقى بك فى نهاية المطاف .

لن تجد وقتاً للرد . ولكن تعال من فضلك .

المخلص

ت . س . إليوت

من رسالة إلى روبرت مكالمون

(١٩٢١)

(نشرت فى كتاب روبرت مكالمون « **إذ نحن عباقرة معاً (١٩٢٠ – ١٩٣٠)** » ، الناشر : دبلداى آند كمپانى ، نيو يورك ١٩٦٨) .

٩ كلارنس جيت جاردنز

لندن N . W . 1

٢ مايو ١٩٢١

عزيزى بوب

إنى على ثقة من أن چوليان بندا يستحق أن يتعرف المرء عليه ، وكذلك من المحتمل أن يكون پول ڤالرى . ولكن باريس مازالت حية . إن الأمر المدهش فى الأدب الفرنسى هو تضامنه : فأنت لا تعرف جزءاً واحداً منه ، حتى أكثره معاصرة ، إلا إذا عرفت القرنين السابع عشر والثامن عشر .

من رسالة إلى چون كوين

(١٩٢١)

إنى أرى مبرر اعتراضك على طريقتى فى الترقيم ، ولكنى أعتقد أن البيت ذاته له ترقيم ، ويلوح لى أن إضافة فاصلة فى عدة مواضع تسرف فى تأكيد الوقفة . وهذا لأنى أتوقف دائما عند نهاية البيت عند قراءة الشعر ، بينما ربما لم تكن أنت تفعل .

(٩ مايو ١٩٢١)

(من رسالة إلى إزرا پاوند فى يناير ١٩٢٢ . أعيد نشرها فى كتاب **ت . س . إليوت : الأرض الخراب – كتاب ٢٤ (؟) حالة** حررة C . ب . كوكس وأرنولد ب . هنشليف ، ماكميلان ١٩٧٢) .

لندن (يناير ؟ ١٩٢٢)

سيدى ! لعزيز Cher maître .

قبلت نقداتك ، على قدر ما أمكننى فهمها ، مع الشكر .

* * *

١ – هل تنصحنى بطبع قصيدة «جيرونتيون» كمقدمة على شكل كتاب أو كتيب ؟

٢ – هل من الأفضل – ربما – أن نحذف فلبياس أيضا ؟ ؟ ؟

* * *

٥ – أتعنى ألا أستخدم المقتطف من كونراد ، أو أن أكتفى – ببساطة – بعدم وضع اسم كونراد عليه ؟ إنه أنسب شئ أستطيع أن أجده ، ويجلو [القصيدة] بعض الشئ .

* * *

كنت أود أن أرسل إليك اسخولوس قبل الآن ، ولكنى كنت طريح الفراش بالانفلونزا ، وقد زالت ، ولكنى بائس .

* * *

كتبت إلى ثاير[*] سائلا عما يستطيع أن يقدمه لقاء هذه (القصيدة) .

* * *

أحاول أن أقرأ أرسطوفان

من رسالة إلى چون كوين

(١٩٢٢)

إنى متأثر غاية التأثر بخطابك ، وبكل ما فعلته من أجلى ، وبالنتائج التى حققتها . ١٥وبعطفك الذى لا حد له .. بديهى أنى راض تماماً عن الترتيبات التى قمت بها . فهى بالضبط ما كنت أريد القيام به ، وغاية الأمر أنى لم أكن أعرف كيف أقوم بها ، إن كانت ممكنة أساساً ، دون أن أزورك مرة أخرى وهو ما كنت قررت ، بصورة مطلقة ، ألا أفعله بعد كل ما أنجزته من أجلى . وكذلك شعرت بأن ذلك سيكون أشبه بسؤال ليڤرايت معروفاً ، وكنت أكره أن أسألك أن تفعل ذلك بالنيابة عنى . وأظن أن ليڤرايت راض تماماً عن أن هذا الترتيب سيكون فى نهاية المطاف فى مصلحته ، ومن المؤكد أن مجلة الـ « ديال » قد تصرفت على نحو بالغ اللطف .

ومبعث أسفى الوحيد (وهو ما قد يلوح ، فى هذه الظروف ، إما أمراً غير لائق أو نفاقاً) هو أن هذه الجائزة [من مجلة الـ « ديال »] قد منحت لى قبل أن تمنح لپاوند . فأنا أشعر بأنه يستحق هذا الاعتراف به أكثر مما أستحقه ، وذلك بالتأكيد «من أجل خدماته للأدب» وأشعر بأنه كان يجب أن أنتظر إلى أن يتلقى هو هذه الشهادة العامة . وفى مخطوط « الأرض الخراب » الذى أرسله إليك ترى شواهد عمله وأظن أن هذا المخطوط جدير بأن يحفظ ، فى شكله الحالى ، لا لشئ إلا لأنه البرهان الوحيد على الفرق الذى أحدثه نقده فى هذه القصيدة . ويسرنى أنك على الأقل ستتاح لك فرصة الحكم على ذلك بنفسك . وطبيعى أنى آمل ألا تنشر الأقسام التى حذفتها قط ، وإنى إذ أبعث بها إليك إنما أبعث بالنسخ الوحيدة من هذه الأجزاء .

(*) سكوفيلد ثاير ، رئيس تحرير مجلة (ذاديال) (المترجمة)

لقد جمعت معاً كل أجزاء المخطوط الموجودة . أما الكراسة الجلدية الغلاف فقد بدأتها في ١٩٠٩ وأدرجت فيها كل أعمالى ، فى تلك الفترة ، كما كتبتها ، بحيث أنها المخطوط الأصلى الوحيد (بداهة باستثناء المسودات والمذكرات التى قضيت عليها فى وقتها) . وستجد فيها مجموعات كبيرة من منظومات لم تطبع قط ، وأثق فى أنك توافقنى على أنها لا ينبغى قط أن تطبع . وإنى إذ أضعها بين يديك أسألك ، بحرارة ، أن تحتفظ بها لنفسك ، وتحرص على ألا تطبع قط .

لست أظن أن لهذا المخطوط أى قيمة عظمى خاصة أن القسم الأكبر منه هو ، فى الواقع ، نص مرقوم على الآلة الكاتبة لم يكن له أى مخطوط ، عدا أبيات متناثرة .

(٢١ سبتمبر ١٩٢٢)

مختارات من كتاب

« ألوان الشعر الميتافيزيقى »

(١٩٩٣)

محاضرات كلارك بكلية ترنتى ، جامعة كمبردج ، ١٩٢٦

و

محاضرات تيرنبول بجامعة چونز هوپكنز، ١٩٣٣

حررها وقدم لها

رونالد شوشارد

المحتويات

محاضرات كلارك

محاضرات تيرنبول

ألوان الشعر الميتافيزيقى

من « محاضرات كلارك »

من « المحاضرة الثانية »

ثمة بعض الشبه بين الفاكهة التي سرقها القديس أوغسطين من بستان في صباه وحبات الكرز التي رمى بها روسو الآنسة دي جرافنرييه : وهذه بدورها تحمل بعض الشبه بالفاكهة المحرمة التي قيل لي إن السيدفرانك هاريس قد حفظها حديثاً للخلف في طبعة محدودة . طُبعت طباعة خاصة . لكننا لا يجب أن نعد القديس أوغسطين مسئولا عن السيد هاريس .

من « المحاضرة الثامنة »

بودلير ودورڤي أنجبا وسمانز مؤلف « في الطريق » En Route (والذي أنجب من ولترپاتر : أوسكار وايلد) . وبودلير وتيوفيل جوتييه أنتجا مالارميه الذي أنجب ڤاليري . وبودلير – فيما أعتقد إلى جانب مؤثرات أخرى معينة – أنتج لافورج وكوربيير المسئولين عن جان كوكتو وبليز سندرار ، وبودلير مع مؤثرات أخرى أنتج رنبو الذي أنتج السرياليين Surréalistes المعاصرين .

* * *

وقد فهمتم أني أعد الشعر الميتافيزيقي هو ذلك الذي نجد فيه أن ما لا يدرك عادة إلا بالفكر يقع في قبضة الشعور ، أو ذلك الذي نجد فيه أن ما لا نعدو أن نشعر به عادة قد تحول إلى فكر ، دون أن يكف عن كونه شعوراً .

من « محاضرات تيرنبول »

ألوان الشعر الميتافيزيقي

ثلاث محاضرات ألقيت بجامعة چونز هوپكنز ، بلتيمور ، الولايات المتحدة الأمريكية .

[محاضرات تيرنبول]

فى يناير ١٩٣٣

من « المحاضرة الثانية »

ولنا أن نقول ، على سبيل التوازى ، إن دن كان من شهوانيى الفكر : وقد عانى الجيلان أو ثلاثة الأجيال الأخيرة من شهوانيى الفكر ، مثل رنان ، وأناتول فرانس ، وأندريه چيد ، وبرنارد شو ، والسيد ألدس هكسلى .

من « المحاضرة الثالثة »

وبدون الرجال الذين ذكرتهم - بودلير وكوربيير وڤرلين ولافورج ومالارميه ورنبو أشك فيما كان ليمكننى أن أكتب شعراً أساساً .

كتب أو كتيبات أو مقالات أو محاضرات نشرت منفصلة

من [محاضرات ١٩١٦ - ١٩١٩]

[من خطوط محاضرات ألقاها فى الفترة ما بين ١٩١٦-١٩١٩ . نشرت فى مجلة **داروليو أوف إنجلش ستديز** (مجلة الدراسات الانجليزية) السنة ٢٥ - ١٩٧٤]

من « الأدب الفرنسى الحديث »

(١٩١٦)

المحاضرة الثانية

رد الفعل ضد الرومانسية

شهدت بداية القرن العشرين عودة إلى مثل الكلاسية . وهذه يمكن أن توصف ، عموماً ، بأنها **الشكل والتحكم** فى الفن ، **والنظام والسلطة** فى الدين ، **والمركزية** فى الحكم (سواء على شكل اشتراكية أو ملكية) . لقد عرفت وجهة النظر الكلاسية بأنها ، أساساً ، إيمان **بالخطيئة الأصلية** - وضرورة نظام صارم .

وينبغى أن نتذكر أن العقل الفرنسى نظرى بدرجة عالية - أى توجهه النظريات - وأنه ما من نظرية تظل مجرد نظرية فى الفن ، أو نظرية فى الدين ، أو نظرية فى السياسة . إن أى نظرية تبدأ فى أحد هذه المجالات تمتد حتما إلى مجالات غيرها . وعلى ذلك فإن من العسير أن نفصل بين هذه الخيوط المتنوعة لأجل أغراض العرض .

والحركة الراهنة هى جزئيا عودة إلى مثل القرن السابع عشر . وعلى ذلك فمن المحتمل أن يتمسك الكلاسى فى الفن والأدب بشكل ملكى من أشكال الحكم . وبالكنيسة الكاثوليكية . بيد أن ثمة تيارات متقاطعة عديدة . وخير ما يمكننا أن نفعله هو أن نحدد ، باختصار ، معالم العلاقة بين السياسة والأدب والدين ، ثم ننظر فى عمل بضعة ممثلين لهذه الاهتمامات الثلاثة .

من « الأدب الإنجليزى الحديث »

(١٩١٦)

١ – تنسون

مسح للفترة الرومانسية . مؤثرات فى تنسون . مزاج عصره .

شخصيته . شعره الباكر (١٨٣٠ – ١٨٤٢) . تكنيكه . اقرأ **سيدة شالوت ، آكلو اللوتس ، ماريانا ، موت آرثر ، يولسيز ، لوكسلى هول ، الصوتان ، قصر الفن** .

قصائد تنسون الأطول . اهتمامات تنسون العلمية . السياسة . تعاليمه المعنوية .

آراؤه الدينية . علاقاته بمعاصريه . اقرأ : **مود ، فى الذكرى ، قصائد الملك التصويرية** .

٢ – براوننج

مقابلته بتنسون . شخصيته . مؤثرات فيه . شعره الباكر . اقرأ : **بولين** .

خصائص براوننج الدرامية . رسم الشخصية . رقعة الوجدان .

تكنيكه الناضج . اقرأ : **غنائيات درامية ، مغامرات درامية ، شخصيات درامية ، رجال ونساء** .

استقرار براوننج فى إيطاليا ودراسته فيها . فكره . أفكاره المعنوية . فحص لـ **سوردلو والخاتم والكتاب** . اقرأ **الخاتم والكتاب** (خاصة ١ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ١٠) .

مسرحياته . مسح لعمل براوننج التالى .

اقرأ **بيبا تمر** ، **A Blot in the' Scutcheon** .

٣ – إليزابث باريت براوننج

نوعية عبقريتها . زواجها ومراسلاتها . اهتماماتها الاجتماعية . اقرأ **أنشودة البوقة ماى ، خطب ود ليدى جيرالدين ، الخميلة المفقودة ، صرخة الأطفال ، پان الميت ، آلة موسيقية ، سوناتات من البرتغالية** .

٤ – كارلايل

حياته وشخصيته . كارلايل وچين ولش . كارلايل وفرود . مؤثرات باكرة . دراسته فى ألمانيا . أسلوبه . اقرأ : **الحائك تعاد حياكته** Sartor Resartus ، **جون سترلنج** .

كارلايل أخلاقياً ومصلحاً اجتماعياً . علاقته بالميثاقية . آراؤه السياسية .

اقرأ : **الميثاقية** ، **الماضى والحاضر** ، **الأبطال وعبادة البطل** .

كارلايل مؤرخاً وناقداً . مناهجه التاريخية . مقارنته بماكولى .

اقرأ : الثورة الفرنسية .

٥ – چون هنرى نيومان

مزاجه بالنظر إلى تغير ارتباطه الدينى . علاقته بحركة أوكسفورد . أسباب انضمامه إلى كنيسة روما . فكره . أسلوبه . اقرأ : **دفاع** . **فكرة جامعة** .

٦ – ديكنز

أسباب عظمته . مقارنته بالروائيين وكتاب الفكاهة السابقين . نمو عمله . الحبكة والموقف . فحص لبعض شخصياته . تأثيره خاصة فى روسيا . اقرأ : **أوراق بيكويك** **ديڤد كوپرفيلد** ، **البيت الموحش** .

٧ – ثاكرى

مقابلته بديكنز . تعليمه . مؤثرات فى أسلوبه . التهكم والعاطفة . رسم الشخصية . الرواية التاريخية . رواية المجتمع . مقارنته بتناول روائيين آخرين لمادة مشابهة . اقرأ : **إزموند** ، **سوق الأباطيل** ، **بندنيس** .

ثاكرى ناقداً وكاتباً للمقالة . اقرأ . **كتاب الفكاهة الانجليز** ، **أربعة الملوك المدعوون جورج** ، **مقالات ملفوفة** ، **قصائد** .

٨ – جورج إليوت

حياتها وشخصيتها . فلسفتها فى الحياة : آراؤها المعنوية . الروح المأسوية . فحص لبضع شخصيات . إليوت وثاكرى وديكنز ممثلين لعصرهم . اقرأ : **مشاهد من حياة الكهنوت ، روموﻻ ، طاحونة على نهر فلوس .**

٩ – ماثيو أرنولد

النثر :

مسح للنقد الأدبى فى انجلترا . التأثير الفرنسى فى أرنولد . أرنولد مرشداً إلى الذوق . أهمية **مقالات فى النقد** . أرنولد أخلاقيا . نظرته إلى المجتمع . مقارنته بكارلايل وإمرسون . اتجاهه إزاء المسيحية . اقرأ : **مقالات فى النقد ، الثقافة والفوضى .**

الشعر :

الروح الرثائية . تكنيكه . نوعية وجدانه . أذواقه الكلاسية . تحكمه . اقرأ : **الدارس المتجول ، رجبى تشابل ، ساحل دوفر ، سوناتات ، مقطوعات من الجراند شارتريز ، مقبرة هاينى ، ترسترام وايزولت ، إنباذ وقليس على فوهة بركان إتنا .**

١٠ – روائيون ثانويون

دزرائلى : علاقة رواياته بحياته السياسية . اقرأ : **كوننجزبى .**

بيكوك : التهكم والفطنة . بيكوك رائدا لميرديث . اقرأ : **ديرنايتمير ، هدلونج هول .**

تشارلز ريد : الرواية التاريخية . رواية الاصلاح الاجتماعى . اقرأ **بج وفنجتون أو القلاية والمدفأة ، لم يتسع الخرق على الراتق .**

ترولوب : رواية مجتمع الريف . مقارنته بجين أوستن . اقرأ : **أبراج بارشستر .**

١١ – الشقيقات برونتى

مقارنة بين عمل الشقيقات الثلاث . مقارنته بجين أوستن وچورچ إليوت . اقرأ : **چين إير** ، **وذرينج هايتس** ، **شيرلى** .

١٢ – چورچ بورو

وضع بورو الفريد فى الأدب . شخصيته الغريبة . رواية حياة الغجر . علاقته بـ « رواية الشطار » . عدم استواء مؤلفاته . اقرأ **لافنجرو** ، **The Romany Rye** ، **الكتاب المقدس فى إسبانيا** .

١٣ – رسكن

حياته وشخصيته . عمل رسكن كناقد فنى . تأكيده القيم المعنوية فى الفن . مسح النقد الفنى فى انجلترا . عظمة رسكن وحدوده كناقد ، إعجابه بتصوير تيرنر . أقر : **أحجار البندقية** . **المصورون المحدثون** (مختارات) **محاضرات عن الفن** (مختارات) .

رسكن صاحب أسلوب . عدم استواء كتابته ولمعانها غير العادى . و . C براونل عن أسلوب رسكن . رسكن أخلاقياً ومصلحاً اجتماعياً . مقارنته بكارلايل . اقرأ : **حتى هذا الأخير** ، **تاج الزيتون البرى** ، Munera Pulveris .

١٤ – إدوارد فترجرالد

عزلته . علمه . مزيته كمترجم . مقارنة بين نسختى **عمر الخيام** . أعماله النثرية . رسائله .

اقرأ : **رباعيات عمر الخيام** ، **يوفرانور** .

١٥ – چورچ ميرديث

مؤثرات فيه . أصالة أسلوبه وصعوبته . ميرديث ناقداً وكاتباً للمقالة . اقرأ : **مقالة عن الملهاة .**

ميرديث شاعراً . تكنيك نظمه . سلسلة سوناتاته ومقارنتها بسلسلة مسز براوننج وآخرين . اقرأ : **الحب العصرى ، حب فى الوادى .**

ميرديث روائيا . فطنته وإبجراماته . لمعان حواره . توريته الساخرة . صور النساء عنده .

اقرأ : **رتشارد فيڤرل ، مستقبل بوشام ، الزواج المدهش .**

١٦ – نظرة إلى الوراء

نظرة إلى الأدب الڤيكتورى السابق واللاحق .

قراءات مكملة

ج . ك . تشسترتون : العصر الڤيكتوري في الأدب / C . ب براونل : أساتذة **النثر الڤيكتوري** / أ . س . برادلي : **تعليق على قصيدة تنسون « في الذكرى »** / هالام (لورد تنسون) : **حياة ألفرد (لورد تنسون) وأعماله – تنسون وأصدقاؤه**/ ديڤيد دف : **عرض لقصيدة براوننج : سوردلو** / إدموند جوس : **روبرت براوننج Personal-ia** / سير هنري جونز : **براوننج : فيلسوفاً ومعلماً دينياً** / ألكسندرال . أور : **كتيب عن أعمال روبرت براوننج** / آرثر سيمزنز : **مدخل إلى دراسة براوننج** / ج . ا . فرود : **توماس كارلايل : علاقاتي بكارلايل**/ ويلفرد ميدل : **الكاردينال نيومان** / س . ب . كادمان : **قادة أوكسفورد الدينيون الثلاثة وحركاتهم** / و . ب . وارد : حياة جون **هنري كاردينال نيومان**/ ج . ك . تشسترتون : **تشارلز دكنز** / جون فورستر : **حياة تشارلز دكنز** / أنتوني ترولوب : **ثاكرى** / J. C. شورتر : **الشقيقات برونتي** / روبرت ا . ج ولنج : **جورج بورو : الرجل وعمله** / أ .C بنسون : **رسكن : دراسة في الشخصية** / ج . ا . هوبسون : **جون رسكن مصلحاً اجتماعياً** / توماس رايت : **حياة إدوارد فتزجرالد** / ريتشارد لي جالين : **جورج ميرديث : بعض خصائصه** / ج . م . ترڤليان : **شعر چورج ميرديث وفلسفته** /ستوبفورد ا . بروك : **أربعة شعراء : كلف وأرنولد وروزتي وموريس**/ ج . م . روبرتسون : **إنسيون محدثون : دراسات سوسيولوجية لكارلايل وملِ وإمرسون وأرنولد ورسكن وسبنسر** / ر.و.ب . براوننج (محرراً) **رسائل روبرت براوننج وإليزابث باريت براوننج ١٨٤٥ – ١٨٤٦** / س.ر.ت. مير (محرراً) **رسائل إليزابث باريت براوننج إلى ر . هـ . هورن** / تشارلز ؟ . نورتون (محرراً) **رسائل كرلايل : مراسلات توماس كارلايل ورالف والدو إمرسون (١٨٣٤ – ١٨٧٢)** / ألكزندر كارلايل (محرراً) : **رسائل ونكريات جديدة لچين ولش كارلايل** / ج . هوجارث ،م . ديكنز (محررين) : **رسائل تشارلز ديكنز** / ماري ديكنز : **تشارلز ديكنز بقلم ابنته الكبرى / مجموعة من رسائل وليم ماكبيس ثاكرى ١٨٤٧ – ١٨٥٥** / و . ا . رايت (محرراً) : **رسائل چورج ميرديث** / «أدباء انجليز» هي خير سلسلة تراجم .

من «برنامج محاضرات عن الأدب الڤيكتورى»

(١٩١٧)

١ – مقدمة : الإطار الاجتماعى .

صانعو أفكار القرن التاسع عشر

٢ – التاريخ والنقد : توماس كارلايل .

٣ – مقابلة بين أفكار : جون ستيوارت مل وماثيو أرنولد .

٤ – تأثير العلم – الداروينية عند ت . هـ . هكسلى وهربرت سپنسر .

٥ – الفن والاقتصاد : جون رسكن ووليم موريس .

نمو الشعر الإنجليزى

٦ – خصائص الشعر الڤيكتورى – بعض مقارنات .

٧ – تنسون ممثلا لعصره .

٨ – روبرت وإليزابث براوننج : شعراء الحب والحياة .

٩ – براوننج ورجاله ونساؤه .

١٠– ثلاثة من شعراء الشك : ماثيو أرنولد وإدوارد فتزچرالد وچيمز تومسون .

١١– الفلسفة فى الشعر : چورچ ميرديث .

١٢– حركة ما قبل رفاييل – د .ج . روزتى ووليم موريس .

١٣– شاعر الحرية : أ . ت . سونبرن .

١٤– شعراء الإيمان الدينى : كرستينا روزتى وفرنسيس تومسون ولايونل چونسون .

نمو القصة الإنجليزية

١٥- مسح عام .

١٦- الشقيقات برونتى ودلالتهن الخاصة فى تاريخ الرواية .

١٧- تشارلز ديكنز وأنماطه الاجتماعية .

١٨- ثاكرى والهجاء الاجتماعى .

١٩- كنجزلى وريد ورواية الاصلاح الاجتماعى .

٢٠- چورج إليوت .

٢١- چورج ميرديث : الناقد روائياً .

٢٢- توماس هاردى والواقعية .

دروب الأدب الڤيكتورى الفرعية

٢٣- حوارى پاتر المتجول - چورج بورو وتشارد جيفريس وآخرون .

٢٤- الجمالية : ولتر پاتر وأوسكار وايلد .

٢٥- أمراء شعر اللامعنى : إدوارد لير ولويس كارول وصانعو الشعر الفكاهى .

مختارات من

« شكسبير ورواقية سنيكا »

(١٩٢٧)

(الناشر : همفرى ميلفورد ، مطبعة جامعة أكسفورد (١٩٢٧)

إنى شخص هياب ، من السهل أن يرهب الثقات [فى الموضوعات] .

مختارات من

« دانتـى »

(١٩٢٩)

(الناشر : فيبر وفيبر ، لندن ، ١٩٢٩)

إلى شارل موراس

لكنى أود أن أذكر كتاباً أفادنى : كتاب **دانتى** للأستاذ تشارلز جراند جنت من هارڤارد . وأنا مدين بشئ لمقالة السيد إزرا پاوند فى كتابه « روح الرومانس » ، ولكنى أعظم ديناً لأحاديثه . وأدين بشئ لمقالة السيد سانتيانا فى كتابه **ثلاثة شعراء فلسفيين** .

من «الدراما الدينية : وسيطة وحديثة»

(١٩٣٧)

[من حديث ألقى على أصدقاء كاتدرائية روشستر فى ١٩٣٧ ونشر فى كتيب دار الكتب ، نيويورك ، ١٩٥٤] .

إنى خليق أن أمضى إلى حد القول إنه لكى تكون المسرحية الدينية جيدة ، لاينبغى أن تكون دينية خالصة . لأنها إذا كانت كذلك أدت – ببساطة – شيئا تؤديه طقوس الصلاة على نحو أفضل . فليست المسرحية الدينية بديلا عن مراعاة الطقوس واحتفالاتها ، وإنما هى شئ مختلف . إنها تجمع بين التشويق الدينى والدرامى العادى .

* * *

فى مسرحية **كل إنسان** لا يجتمع الدينى والدارمى فحسب ، وإنما يندمجان تماماً .

إن خلق مسرحية دينية حية ، فى عصرنا ، لا ينبغى النظر إليه على أنه مشكلة معزولة تماماً عن مشكلة المسرح الدنيوى . بل أنى خليق أن أسالكم أن تنظروا إلى الموضوع من الوجهة المخالفة للمألوف ، وأن تقولوا : ليست المسألة هى أن العقيدة المسيحية بحاجة إلى الدراما (لأجل إمكانات تبشيرها بالإنجيل) قدر ما هى أن الدراما بحاجة إلى العقيدة المسيحية .

* * *

على قدر ما كان المسرح عموماً جاداً ، عالج مشكلات خلقية ، مشكلات كانت تتطلب ، فى نهاية المطاف ، حلا دينياً – سواء كانت هذه الضرورة ماثلة فى ذهن المؤلف أو لم تكن . وهذا يصدق ، بصورة واضحة ، على المأساة اليونانية .

* * *

والآن فإنى أظن أن هذا التعطش الدينى أساساً كامن فى كل عشاق الدراما الجادين .

* * *

إن ما أناهضه ليس هو مجرد قسمة المسرحية الدينية والمسرحية الدنيوية إلى مقصورتين محكمتى الغلق ، وما أقترحه ليس هو مجرد القول بأننا بحاجة إلى أن نرتاد المسرحية الدينية والمسرحية الدنيوية بنفس الروح . وإنما أنا أعارض قسمة الحياة عموماً إلى أقسام ، والقسمة الحادة بين حياتنا الدينية وحياتنا العادية .

* * *

إن علينا أن نؤقلم أنفسنا ، فى كل يوم ، مع الحلول الوسط الليبرالية ؛ أن نعيش وأن نحتفظ بتعاطف عام [ونقوم] بأعمال عامة (فهذا بالتأكيد واجب ، كما أنه ضرورة) مع أناس ينكرون أو يتجاهلون أسس المسيحية . فمن ناحية يتعين علينا أن نتقبل هذا الوضع للأمور باعتباره نهائيا ، ومن ناحية أخرى يتعين علينا ألا نتقبله قط . فالاقتصار على توجيه حياتنا بين أنفسنا ، على النحو الذى نعده صواباً ، وترك مهمة التبشير بالإنجيل خليقان أن يكونا إنكاراً لواجب أساسى علينا .

وهكذا فإنه فى مسألة أصغر وأكثر خصوصية يكون ثمة خطأ فى أن نرمى إلى تنمية دراما دينية والحفاظ عليها باعتبارها شيئا لاصلة له بالمسرح العادى . ولو أننا غدونا متطهرين صارمين وكففنا عن ارتياد أى مسرح إلا أن يكون دينيا لكنا بذلك نعزل أنفسنا ، مخطئين ، عن حياة العالم . ولو أننا قررنا الاقتصار على أن نحتفظ لأنفسنا باتجاهين : أحدهما للدراما فى الكاتدرائية ، والآخر للوست إند ، لقسمنا بذلك أذهاننا على نحو غير مبرر ، ولأدى ذلك إلى نتائج سيئة . فنحن بحاجة إلى أن نناضل لبلوغ نوع من إعادة التكامل إلى كلا النوعين من الدراما ، كما أننا بحاجة إلى أن نناضل لإعادة التكامل فى الحياة .

مختارات من

« موسيقى الشعر »

(١٩٤٢)

لم ألتق قط بكر . ويؤسفنى أنه قد فاتتنى الفرصة الوحيدة التى أتيحت لى [للقائه] وقد جاءت قبل رحلته الأخيرة إلى سويسرا بأسابيع قليلة .

مختــارات

من "إعادة التوحيد من طريق التدمير"

(١٩٤٣)

تأملات عن مخطط لوحدة الكنيسة فى جنوب الهند :

موجهة إلى العلمانيين

[من كتيب نشر في ١٩٤٣ ، لندن]

إن القارئ الذى وصل هذا الكتيب إلى يديه سيكون – فيما آمل – قد طرأ سؤالان على ذهنه : وآمل أن يكون هذان السؤالان قد نبهاحب استطلاع سأحاول إرضاءه . إن السؤال الأول هو : ما أهمية هذا الموضوع لى ؟ والثانى هو : لم كان هذا الكاتب معنياً بهذا الموضوع ؟ والشخص الذى يسأل هذه الأسئلة هو ، على وجه الدقة ، القارئ الذى تعد الصفحات التالية موجهة إليه فى المحل الأول . إنه القارئ الذى لا يعى أى سبب لأن تكون أعمال بضع هيئات مسيحية فى جنوب الهند من شأنه أو من شأنى . والإجابة عن أحد هذين السؤالين معناها الإجابة عنهما معاً .

إنى إنما أكتب كعلمانى أنجليكانى يتحدث إلى علمانيين . وربما ما كنت لأسمع بمسألة جنوب الهند ، أو ألاحظ أهميتها . ولأنى أعتقد أن غالبية العلمانيين لم يسمعوا بها ، أو لم يولوها اهتماماً ، فإنى أكتب هذا . وإنى لأود أن أوضح أنى لا أكتب لذلك العدد الأصغر من رجال الكنيسة المتعودين على أن يهتموا إما بالمناقشات اللاهوتية أو بالشئون الكنسية . ولست شخصياً باللاهوتى ، وليس فيما يلى ما يتطلب إدراكه أى تدريب لاهوتى من جانب القارئ . وإنى لأود أيضا أن أوضح ، بشدة ، أنى لا أكتب خاصة للكاثوليك ولا للبروتستانت . فليست هذه قضية « حزبية » : وليست مسألة متعلقة بما إذا كان يجمل بكنيسة انجلترا أن تتحرك فى اتجاه أكثر كاثوليكية أو أكثر بروتستانتية . إنها مسألة أشد حيوية من ذلك : فهى مسألة ما إذا كانت كنيسة انجلترا ستبقى أم تفنى . والقارئ الذى أرانى أشد ما أكون حرصاً على الظفر

بانتباهه هو القارئ الذى ليس خليقاً أن يدعو نفسه كاثوليكياً ولا بروتستانتيا ، ولا يتحرك ذهنه بين دقائق لاهوتية مستخفية ، ولم يصلب عقله التعصب ، ولا دعمته الحجج ، وإنما عقله متسامح على نحو يسير ، ولكنه أنجليكانى على نحو عنيد . إنه القارئ الذى لا يرغب فى أن يرى كنيسة انجلترا وقد تحورت ، أو صارت غير مألوفة .

* * *

إذا كانت كنيسة انجلترا تربط نفسها بهذه الكنيسة « الجديدة » ... فإنها أيضا تتخلى عن دورها فى أن تكون كنيسة ، وتقبل وضع مجتمع من المجتمعات .

مختـــارات من

"ما الأثر الكلاسى ؟"

(١٩٤٥)

[الناشر : فيبروفيبر ، لندن ، ١٩٤٥]

يستطيع كل أن يدلى بشهادته عن ڤرچيل من حيث علاقته بتلك الموضوعات التى يعرفها أكثر ما يعرف ، أو التى فكر فيها أعمق التفكير .

فى الشعر

(١٩٤٧)

حديث بمناسبة الذكرى السنوية الخامسة والعشرين

لأكاديمية كونكورد – كونكورد ، ماساشوسيتش ، ٣ يونيو ١٩٤٧

إنه لعرف ، أضفى عليه الزمن حرمة ، عند أى بداية فى أى مكان ، أن يلقى امرؤ خطبة موجهة إلى فصل التخرج . واعتقادى الشخصى أن فصل التخرج هو عادة على وجه الدقة ذلك الذى لا يصغى إليها . إن بعض تلاميذ المدرسة الأصغر سنا قد يصغون ، خاصة إذا كانت هذه هى أول بداية يحضرونها . وبعض التلاميذ الأكبر سنا قد يصغون ، جزئيا عن أدب ، وجزئياً لأسباب أخرى أشد غموضاً . بيد أن فصل التخرج يجد عادة الكثير مما يشغل ذهنه : فربما كان يفكر فى الماضى ، ومن المحقق أنه يفكر فى المستقبل ، ولكن ليس فيما قد يقوله له رجل لم يره قط من قبل ، ذات يوم حار من أيام شهر يونيو . وقد تخرجت أنا نفسى فى مدرسة فى يوم من الأيام : وإنى لأذكر هذه المناسبة جيداً ، رغم أنه قد مضت عليها سنوات طويلة ، ولكن الشئ الوحيد الذى لا أذكره . لأن شكوكى تتجه إلى أنى لم أكن على ذكر منه فى ذلك الوقت ، هو

اسم الشخص المبرز الذى تحدث إلينا ومظهره ، أو ما الذى قاله . ولا أظن أننا قد تضايقنا من الجلوس صابرين أثناء حديثه : فقد عددنا من المسلم به أننا كنا هناك لكى يتحدث إلينا ، ولا أظن . أننا كنا نعرف حتى أننا لم تكن مصغين إليه .

بيد أنى لم أتخرج فحسب ، وإنما قد ألقيت خطباً عند التخرج ، قبل هذه الخطبة . ولست أذكر حتى ما قلته فى أىٍ من هذه المناسبات . ولكنى أود هذه المرة أن ألقى خطبة أظل أتذكرها ، حتى إذا لم يفعل ذلك أحد سواى . والأمر الواحد الذى أنا منه على يقين هو أنه إذا رغب المرء فى إلقاء خطبة يتذكرها أى إنسان ، أو يخرج منها بشئ ، فخير له أن يتحدث عن شئ يعرفه حقا . والأفضل من ذلك أن يكون موضوعاً يعتقد السامع أنك تعرف شيئا عنه .

والآن فإن الشئ الوحيد الذى أظن أنى أعرف شيئا عنه ، والذى يتفق الآخرون على أنى أعرف شيئا عنه ، هو الشعر . قد نكون جميعاً مخطئين ، وفى تلك الحالة يكون شخصان قد ارتكبا – ببساطة – غلطة : أحدهما بدعوته إياى إلى الكلام ، وأنا بقبولى الدعوة . لأن الشعر هو ما أعنى أن أتحدث عنه . وهذا الجمهور ، إذا لم يكن بالغ الاختلاف عن سائر جماهير البداية ، فيحتمل أنه يشتمل على نمطين مختلفين من السامعين : أولئك الذين يكتبون شعراً ، أو يرغبون فى كتابته ، وأولئك الذين يعترضون على دعوتهم إلى قراءة الشعر . بديهى أن هناك بعض الناس ممن لا يرغبون فى كتابة الشعر ، وفى الوقت ذاته لا يعترضون اعتراضاً جدياً على قراءته ، ولكن من المحتمل أن يكون هؤلاء أقلية . وعلى هذا فسأحاول أن أقول شيئاً لأولئك الذين لا يرون فى الشعر أى فائدة البتة ، آملا أن يجد من لا يرغبون فى الكتابة ، ولا يعترضون على القراءة ، شيئاً جديراً بالإصغاء إليه .

إن متحدث البداية ، عادة ، هو ، فيما أتخيل ، شخص قد أصاب نجاحاً فى الحياة فى هذا الفرع المحدد أو ذاك . ولكن إذا كان ثمة شئ واحد ليس من نصيب الشاعر فهذا الشئ هو النجاح . إن الشعر ليس – فى المحل الأول – وظيفة حياة : والنجاح يعنى عادة وظيفة . وأول شئ ينبغى أن نتذكره عن الشعر هو أنه ليس بوسع أحد أن يتعيش منه . إن المصورين والموسيقيين يتعيشون أحياناً ، وذلك ببساطة لأن التصوير والموسيقى هما بالضرورة أعمال تستغرق كل الوقت . فأنت لا تجد وقتا لأى شئ آخر ، ومن ثم إما أن تعيش من التصوير أو الموسيقى ، أو لا تعيش أساساً . أما الشعر فليس ، لحسن الحظ ، عملا يستغرق كل الوقت . وليس بوسعك أن تكتب شعراً إلا بضع ساعات فى اليوم . وقد تجئ عليك أيام كثيرة لا يمكنك فيها أن تكتبه البتة . وهذا من حسن الحظ لأن الشاعر – إلا أن يكون ذا دخل خاص كاف ، وهذا هو

الاستثناء ، ولست على يقين من أنه أمر طيب ، وإنما أنا على يقين ، على الأقل ، من أنه ما كان ليكون أمراً طيباً بالنسبة لى - أقول لأن الشاعر يتعين عليه أن يجد طريقة أخرى لاكتساب دخل ، وكلما قلت علاقة طريقته فى كسب العيش بالشعر كان ذلك أفضل . وقد بدأت ، أنا نفسى ، حياتى بمحاولة أن أكون مدرساً ، ولم أجرب ذلك إلا عاماً ونصف ، وبعد ذلك قضيت ثمانى سنوات مرضية جداً أشتغل فى بنك ، معالجاً كمبيالات تدفع عند الاطلاع ، وأوراقاً تجارية مقبولة ، وبوليصات شحن بحرية ، وما إلى ذلك من ألغاز ، وفى النهاية أكتب مقالات عن حركة المبادلات الخارجية لمجلة البنك . والمشكلة هى أنك قد تهوى العمل الذى يتعين عليك أن تقوم به من أجل العيش . وإذا هويته فستبرع فيه . وإذا برعت فيه رقيت . وكلما ازددت رقياً ، قل الوقت والطاقة اللذان تستطيع توفيرهما للشعر - وهو السبب الأصلى فى قيامك بذلك العمل أساساً . وإنى لأعرف شاعراً بالغ الرهافة اضطر إلى أن يستقيل من مصلحة حكومية ، وذلك ببساطة لأنه غدا أهم مما ينبغى : وكان عليه أن يتقلد وظيفة أخرى أقل مرتباً ، كى يجد أى وقت وطاقة للشعر .

إنك إذا غدوت أشد طموحاً من اللازم فى العمل الذى اخترته ، أو وقعت فيه ، لكى يعولك ، بحيث تتمكن من كتابة الشعر ، فإنه لابد للشعر (الذى تكتبه) من أن يعانى نتيجة لذلك . ومن ناحية أخرى فلا خير فى أن يطمح المرء إلى أن يكون شاعراً . لست أزدرى الطموح : فهو بالنسبة لأغلب الناس ، فى أغلب المهن ، أمر طيب جداً ، مادام هذا الطموح ليس مسرفاً ، ومادام لا يجعلهم قساة لايلينون ، ومادام لايفضى بهم إلى التضحية بالأشخاص والقيم الروحية ، أو باختصار مادام الناس يتذكرون أننا جميعا فى أعين الرب ضعاف خطاة ، وأننا على أحسن تقدير نقصر جداً عما كان يراد بنا أن نكونه . ولست أرى أى داعٍ يجعل الناس الذين ينجحون لا يشعرون بالفخر لنجاحهم ماداموا لا ينظرون بعين الزراية إلى من هم أقل نجاحاً ، أو يعمون عن الجوانب الأخرى التى فشلوا فيها . بيد أن الشاعر لا يجب أن يطمح قط إلى أن يكون شاعراً ، أو يجد إرضاءً فى نجاحه كشاعر .

ولابد من أن أحاول توضيح هذا قليلا . ليس بوسع المرء أن يتحدث إلا من واقع خبرته الشخصية . وقد ظللت دائماً يطاردنى واحد أو آخر من شكين . أولهما أنه ليس فيما كتبت ماله قيمة باقية فى الواقع : وهذا يجعل من العسير على المرء أن يؤمن بما يريد أن يفعله من بعد . فليست مشاعر المرء الداخلية ، ولا استحسان الجمهور ، بالتوكيد المرضى : لأن بعض الناس قد تحمسوا للشعر الذى نظموه ولم يوافقهم أحد على ذلك . وهناك أناس آخرون قد حيوا باعتبارهم شعراء عظماء ثم هزأ بهم جيل تالٍ .

ولكن الشك الثانى أبعث على الحزن : فأنا أشعر أحيانا بأن بعضا ، على الأقل ، مما كتبت بالغ الجودة ،ولكنى لن أكتب قط أى شئ جيد بعد ذلك . ثمة عفريت يهمس في أذنى دائما ، كلما ناضلت لإنجاز أى قطعة جديدة من العمل ، بأنها ستخرج رديئة على نحو يدعو للرثاء ، وأنى لن أدرك ذلك . وهناك ثلاث مرات على الأقل في حياتى ، ولفترات تتميز ببعض الطول ، كنت مقتنعاً فيها بأنى لن أتمكن قط من أن أكتب أى شئ جدير بالقراءة . وربما كان هذا صحيحاً فى هذه المرة . من المؤكد أن الطموح أو الرغبة فى عمل شئ ذى قيمة باقية لا تفيدان المرء بشيء ، وإنما هما أقرب إلى أن يكونا عقبتين . وكلما أصاب المرء نجاحاً ، أى كلما أثنت المجلات على عملك وتحدثت عنه ، غدا أشق عليك أن تكتب شيئاً تالياً ، بحيث يكون هو الشئ الذى فى داخلك وتريد أن تكتبه ، بدلا من أن يكون الشيء الذى تعرف أن الناس يتوقعون منك أداءه .

وسواء كان هذا مما ينطبق على جميع الفنانين أم لا ، فأمر لا أستطيع أن أقطع فيه برأى : ولكنى على ثقة من أن أهم فضيلة يتحلى بها شاعر هى الاتضاع . ومعنى هذا ألا تتأثر بالرغبة فى نيل الاستحسان ، وألا تتأثر بالرغبة فى أن تمتاز على أى شخص آخر ، وألا تتأثر بما ينتظره قراؤك منك ، ولا أن تكتب شيئا لمجرد أنه قد حان الوقت لكتابة شيء ، وإنما معناه أن تنتظر فى صبر ، دون أن تأبه لمكانتك بين سائر الشعراء ، الدافع الذى لا تستطيع له مقاومة – أو أن تقبل الدعوة الخارجية على أنها مجرد عمل يؤدى ، دون أن تشغل بالك بما إذا كان ما ستكتبه شعراً أو ليس بالشعر . لقد كتبت « الأرض الخراب » لأتخفف ببساطة من مشاعرى الشخصية . وكتبت « جريمة قتل فى الكاتدرائية » لأنه قد طلب إلى أن أقدم مسرحية لاحتفال فى كاتدرائية كانتربرى تحت شروط معينة وفى تاريخ معين . وأحيانا يخيل إلى أن الشعراء الذين من نوع إملى دكنسن ، ممن لم يحظوا بأى شهرة خلال حياتهم ، ولم تكتب عنهم أى كتب أثناء حياتهم أو مقالات فى الملاحق الأدبية لـ **التايمز** أو الـ **هرالد تريبيون** ، قد كانوا أسعد الشعراء حظاً . لم تكن لديهم أسباب تدعو للكتابة سوى حاجتهم إلى الحديث إلى أنفسهم على ذلك النحو . ولهذا السبب فإنه إذا أرادت أى واحدة هنا أن تكتب شعراً ، فلتتأكد من أن ما تريده هو أن تضع شيئا على الورق بالطريقة التى تشعر معها بالرضاء لأنها قد عبرت عنه ، حتى لو لم يقرأه أحد . ففى أغلب أنواع الكتابة يلزم أن تفكر : لأى جمهور تكتب ؟ أما فى الشعر فيلزم فى أغلب الأحيان أن تنسى الجمهور كلية . من المحقق أن ثمة لحظات يحتاج فيها المرء إلى التشجيع لكى يستمر أساساً ، ويحتاج فيها إلى جمهور من شخص أو اثنين يؤمنون بنا ونؤمن بهم ؛ بيد أن الشعر الحقيقى إنما ينبع فى المحل الأول من ضغط بداخلنا ، وليس من نداء صادر عن جمهور .

وفى الفترة الفاصلة بين كتابة القصائد ، لا يكون المرء شاعراً : وإنما مؤلف قصائد معينة : ولكن المرء – كما قلت من قبل – لا يكون قط على يقين من أنه سيكتب يوماً قصيدة أخرى ،ومن ثم لا يجد إرضاء للتفكير فى نفسه على أنه « شاعر » .

واضح أن ما قلته لا يشوق سوى أولئك اللواتى يكتبن منكن منظومات ، أو يرغبن فى كتابتها . ولكنى إخال أن فيه بعض الدلالة لكل إنسان . فما من أحد يعد «نجاحاً » كلياً فى الحياة ، وإنما كل امرئ« إخفاق » إن كان ذلك قليلاً أو كثيراً .ومن يلوحون ناجحين كثيراً ما يكونون فاشلين ، والعكس . ولا يجمل بامرىء أن يستبد به القنوط إلى الحد الذى يجعله يعتقد أنه قد فشل كلية ، ولا بامرىء أن يرضى عن نفسه إلى الحد الذى يجعله يعتقد أنه قد نجح .

والآن أود أن أقول شيئا أكثر مباشرة لمن يعتقدن منكن أنهن لا يملن إلى الشعر : أولئك اللواتى ربما كن قد اختنقن من محاولة حشو حلوقهن بشعرى . كثيراً ما يفترض أن الشعر لا يراد به سوى أولئك الناس الفريدين الذين يرغبون فى كتابته . فلم نجعل أى إنسان – فى المدرسة أو فى الكلية – يقرأ الشعر إلا إذا كان يجد فيه نشوة ؟ حسنا . لست أريد إلا أن أقترح شيئاً واحداً على عقول من لا يميلون إلى الشعر ، ويعتبرون أن العلم أو العلوم الاجتماعية هى الأمر الملائم للناس الجادين حقيقة ، فهل حدث قط أن بين لك امرؤ أن تدريباً على خير الشعر من شأنه أن يعين على حمايتك من شعوذة النثر اليومى المألوفة ؟

إنك إذا درست خير النثر الكلاسيكى الإنجليزى : نثر سوفت وبيرك وآدمز وجفرسن ولنكولن وف . هـ . برادلى ، فستألف كتاباً يقولون بالضبط ما يعنونه . بيد أن هؤلاء الكتاب يعبرون عن الأفكار بالضبط . ومن طريق دراسة خير شعر تألف كتاباً يعبر عن المشاعر بالضبط . والآن فإننا معرضون لأن نظن أن النثر يمكن أن يكون مضبوطاً ، ولكن الشعر دائماً شئ غامض وغائم . بيد أنه ما لم يسعنا أن نتبين المشاعر بوضوح ، فلن يسعنا أن نتبين الفكر بوضوح . إن أغلب النثر الذى نقرؤه ، وهو يشمل كل ما نقرؤه فى الصحف اليومية ، يجهر بأنه يقدم وقائع أو أفكاراً دون توسل إلى انفعالاتنا ، والواقع أن أغلب ما نقرؤه إنما يلعب على انفعالاتنا ، ويدعى أنه لا يتوسل إلا إلى أذهاننا . وهذه إحدى الأخطار الكبرى لعصرنا هذا .

ثمة ثلاثة أنواع رئيسية من النثر . فهناك النثر العلمى الذى يرمى إلى طرح وقائع خاصة بشئ ما . ولست أعنى فقط كتب علم الطبيعة أو الكيمياء أو أى «علم» آخر :

وإنما الكتابة عن كل أنواع الموضوعات : كيف تقود سفينة ، كيف تربط العقد ، كيف تصنع الأشياء . وليس هذا النوع من النثر سهل الكتابة كما يبدو : فإن أغلبنا قد حيرته - فى وقت من الأوقات - وريقة التعليمات التى تجئ مع جهاز آلى اشتريناه ، أو حتى التعليمات على زجاجة دواء . ثم هناك النثر التخيلى - كالروايات - وهوينقل إلينا مذاق كون المرء شخصية معينة فى موقف معين ، ويعرفنا بكل أنواع الناس والمواقف ، خارج نطاق خبرتنا . وهناك النثر الوصفى الذى قد يكون قائماً على وقائع وعلمياً ، أو قد يبين لنا كيف نستجيب - على نحو أكثر حساسية - لمنظر طبيعى ، أو صورة ، وبالتالى يغدو تَخَيُّلِيًّا . وأخيراً ، فإن قسماً أكبر بكثير - من قراءاتنا فى الصحف والمجلات - قد أريد به إغراؤنا بشىء . وعندما يبدأ الكاتب بطرح رأيه ، ويوضح أنه يرمى إلى إقناعنا بالعقل - فهذا طيب وعادل . بيد أن قسماً كبيراً من المادة المطبوعة يحاول أن يغرينا بشىء ، دون أن ندرى ، بل دون أن يدرى صاحبه . ويشمل هذا كثيراً من كتب التاريخ التى أوفت على الغاية علماً واحتراماً . وإنى لأفضل كاتباً للتاريخ يتخذ موقفاً صراحة على آخر يظن أنه غير متحيز : لأننا مع الأول نعرف أين نقف . أما الثانى فقد يقدم فى ثوب الوقائع ما لا يعدو أن يكون شعوره الشخصى نحو الوقائع .

والآن فإننا لو تعلمنا كيف نقرأ الشعر على النحو الأمثل لوجدنا أن الشاعر لا يغرينا قط بأن نؤمن بأى شئ . ثمة قصائد فلسفية عظيمة . ونحن لا نستطيع أن نفهم دانتى دون أن نعرف الكثير عن الكنيسة الكاثوليكية ، فضلا عن عدد من الموضوعات الأخرى . ولا نستطيع أن نفهم تلك القصيدة الهندية العظيمة ، البهاجافاد جيتا ، إلا أن نكون على بعض الفهم للديانة الهندوسية . ولكن ما نتعلمه من دانتى أو من البهاجافادجيتا أو من أى شعر دينى آخر هو مذاق الإيمان بذلك الدين . وإذا أحببنا ذلك المذاق فقد يفضى بنا هذا إلى أن نستمر وندرس ذلك الدين . ولكن ما من أحد خليق أن يهتدى إلى الإيمان بأى شىء مباشرة من جراء قصيدة . إن الشعر يساعدنا على أن نفهم مشاعرنا فهما أفضل ، وعلى أن نفهم رقعة من الوجدان والمشاعر أوسع مما كناخليقين أن نفهمه من خبرتنا الخاصة المحدودة . وهذا واضح فى الشعر الدرامى والقصصى ، وفى المسرحيات والملاحم العظيمة ، ولكنه يصدق على سائر أنواع الشعر أيضا . وكلما ازدادت كمية الشعر الجيد الذى نستمتع به ، وزادت معرفتنا له ، ازددنا وعياً - على نحو أوضح - بأى نوع من التوسل الوجدانى إلينا فى سائر أنواع المواد المطبوعة التى نقرؤها . وبديهى أنى أؤكد كلمة **نستمتع** . فأنت لا تحصل على أى فهم حقيقى له إلا إذا استمتعت به . ونحن نبدأ بأن ننجرف مع شاعر معين :

وفى حالتى كان هذا الشاعر هو فتزجرالد «عمر الخيام» حين كنت فى الرابعة عشرة . ولدى آخرين فهذا الشاعر هو هاوسمان « فتى شروپشير » . ولدى كثيرين فهو شلى . وإنه لأمر سيئ أن نظل قراءً لشاعر واحد فحسب ، لأنه ما من شاعر واحد يمكنه أن يعرفنا بأكثر من رقعة محدودة من الخبرات الجديدة . بيد أنه من المحتمل أن نجد – عندما نكبر عاماً أو عامين – أن شاعراً آخر قد حل فى حياتنا محل الشاعر الأول . وتدريجياً نجد مزيداً من الأبواب تتفتح . وقد كنت – فيما أظن – شببت عن الطوق تماماً قبل أن أبدأ فى تذوق شكسپير تذوقاً حقيقياً . وإنه لشاعر أشعر أنى أتعلم منه المزيد ، كلما تقدمت فى السن ، وغدوت تدريجياً أكثر إدراكاً قليلاً .

والآن فإن لهذا كله صلة بالسياسة ، والسياسة شيء علينا جميعاً أن نهتم به ، لأن علينا جميعاً مسئولية عامة هي التصويت . إن ما يفرق بين شعب حر ودهماء هو أن الأول يتكون من أفراد يستخدمون عقولهم فى التصويت ، والثانى لا يعدو أن يحركه التحيز أو الانفعال الجماعى . وإن مسئولية استخدام العقل لهى مسئولية كل إنسان : فأنت لا تستطيع أن تنجو منها بمجرد أن تقول فى تواضع إنك لست بالمفكر . لأن واجبنا هو أن نستخدم العقل الذى منحنا الله إياه ، وإن إدراكك السبب فى أنك تصوت لشخص ما لأهم من أن تصوت – كما تفعل مصادفة – لخير المرشحين .-وحتى أذكانا يتعين عليهم دائما أن يسألوا أنفسهم : لماذا يميلون إلى أن يصوتوا بطريقة معينة . وإن من أهم الأمور ، عند قراءة الصحف ، والنظر فى أى من تلك الكمية الهائلة من المواد التى تنصب علينا كل يوم من أجل هذا أو لمناهضة ذاك ، أن تكون قادراً على أن تدرك : متى يتوسل الناس إلى عقلك ، ومتى لا يعدون – ببساطة – أن يحاولوا إيقاظ تحيز من تحيزاتك ، والتوسل إلى مصالحك الأنانية الأضيق ، أو لبواعث نفورك ، أى باختصار عندما يحاولون أن يلبسوا الوجدان ثياب الفكر . إنه ليجمل بالعلم أن يعلمنا متى تثبت النظرية ، ومتى تثبت الواقعة ، ومتى تتماسك سلسلة من الاستدلالات . أما الشعر فيجمل به أن يعلمنا كيف نفهم طرق التعبير عن الانفعالات والمشاعر بالكلمات . ولهذا يلوح لى أن الشعر كما هو الشأن مع العلم – وأنا أقول الشعر لأنى أعتقد أنه يستطيع مساعدتنا على التفرقة بين التوسل إلى عقولنا والتوسل إلى انفعالاتنا – مهم لتكوين مواطنين صالحين .

من " ملتون " (٢)

(١٩٤٧)[*]

عندما وجه صمويل جونسون نفسه لدراسة نظم ملتون ، فى مجلة **رامبلار** (المتجول) السبت ١٢ يناير ١٧٥١ ، ظن أن من الضرورى أن يعتذر عن جرأته فى الكتابة عن موضوع سبق أن نوقش كل هذه المناقشة الوافية . وفى تبريره لمقالته لاحظ هذا الناقد والشاعر العظيم : « ثمة ، فى كل عصر ، أغلاط جديدة ينبغى تقويمها ، وتحيزات جديدة ينبغى مناهضتها » . وإنى لمضطر إلى أن أصوغ اعتذارى الخاص بطريقة مختلفة . فأغلاط عصرنا قد قومتها أيدٍ متحمسة ، وتحيزاته ناهضتها أصوات أمرة . وقد ارتبطت بعض الأغلاط والتحيزات باسمى ، وعن هذه الأمور – بوجه خاص – أجدنى مدفوعا إلى أن أتحدث ، وآمل أن يعزى إلى من باب التواضع لا من باب الغرور قولى إنه ما من أحد يمكنه تقويم خطأ خيراً من الشخص الذى عد مسئولا عنه . وثمة فيما أظن تبرير آخر لحديثى عن ملتون غير التبرير الفريد الذى ذكرته لتوى . إن المدافعين عن ملتون فى عصرنا – مع استثناء واحد مرموق – قد كانوا علماء ومدرسين . ولاحق لى فى أن أدعى أياً من هاتين الصفتين ، وإنى لعلى ذكر من أن حقى الوحيد فى الظفر بانتباهكم ، عند التحدث عن ملتون أو عن أى شاعر عظيم آخر ، إنما هو التوسل إلى حب استطلاعكم ، على أمل أن تأبهوا لأن تعرفوا رأى كاتب للنظم معاصر فى و احد من أسلافه .

* * *

ثمة تحيز ضد ملتون ، واضح فى كل صفحة تقريباً من مقالة جونسون **حياة ملتون** ، إخال أنه ما زال عاماً : ومهما يكن من أمر ، فنحن – بمنظورنا التاريخى الأطول – فى وضع خير من وضع جونسون لتبينه والتماس عذر له . إنه تحيز أشارك فيه أنا نفسى : نفور من ملتون الإنسان . وعن هذا فى ذاته ليس لدى ما أريد أن أضيفه : فكل ما هولازم هو أن نسجل وعى المرء به . بيد أن هذا التحيز كثيراً ما يتداخل مع آخر أشد غموضا : ولست أظن أن جونسون قد فصل بين الأمرين فى عقله .

(*) من « محاضرة هنريتا هرتز » وقد ألقيت على الأكاديمية البريطانية فى ٢٦ مارس ١٩٤٧ ، ثم فى متحف فريك بنيويورك ، وطبعت فى « أعمال الأكاديمية البريطانية » المجلد ٣٢ . وأعيد نشرها فى كتاب « نقد ملتون : مختارات من أربعة قرون » تحرير جيمز ثورب ، الناشر : راوتلدج كيجان پول ، لندن ١٩٦٥) .

. فالحقيقة ببساطة هى أن الحرب الأهلية فى القرن السابع عشر ، وهى التى كان ملتون شخصية رمزية فيها ، لم تنته . وإنى لأتساءل ما إذا كانت أى حرب أهلية جدية تنتهى . وطوال تلك الفترة كان المجتمع الانجليزى متشنجا ومنقسماً إلى حد يجعل الآثار مشعوراً بها ما تزال . وحين يقرأ المرء مقالات جونسون يعى دائما أن جونسون كان – بعناد وحرارة – من حزب آخر .

ليس هنا شاعر انجليزى آخر ، ولا وردزورث ولا شلى ، قد عاش أو اتخذ موقفاً فى أحداث خطيرة على نحو ما فعل ملتون . وليس هناك شاعر آخر يصعب أن ننظر إلى شعره من حيث هو شعر فحسب دون أن تدخل اتجاهاتنا اللاهوتية والسياسية ، واعية أو غير واعية ، موروثة أو مكتسبة ، دون إذن فى حكمنا على شعره أكثر مما هو الشأن مع ملتون . ويزداد هذا الخطر لأن هذه الانفعالات ترتدى الآن ثياباً مختلفة .

* * *

ربما كان من المفيد أن نحقق فى الافتراض القائل بأن ملتون كان من الأتباع المستقيمين لطائفة رجال الكنيسة الحرة وعضواً فى حزب الأحرار . غير أنى أظن أنه مازال ينبغى علينا أن نحترس من المشايعة اللاشعورية إذا كنا نرمى إلى أن نصغى إلى الشعر لأجل الشعر .

حسبنا هذا عن تحيزاتنا . وأتقدم إلى الاعتراض الإيجابى على ملتون ، والذى أثير فى عصرنا ، وأعنى بذلك التهمة القائلة إنه تأثير غير صحى .

* * *

« إن شكسبير يربك ويحرر . أما ملتون فجلى ومقيد » .

إن هذا التأكيد بالغ الثقة ، وأنا أنقده ببعض التهيب لأنى لا أستطيع أن أدعى أنى قد كرست من الدرس لكيتس ، أو أن لى من الفهم الحميم لصعوباته ، ما لمستر مرى . غير أن مستر مرى يلوح لى هنا وكأنه يحاول أن ينقل حيرة شاعر معين ، ذى هدف معين ، فى لحظة زمنية معينة ، إلى لوم لا صلة لصحته بالزمن . ويلوح أنه يؤكد أن الوظيفة المحررة لشكسبير ، والتهديد المقيد لملتون ، إنما هما صفتان باقيتان يتسم بهما هذان الشاعران . « أن يتأثر المرء بما يجاوز نقطة معينة » بأى أستاذ أمر سئ لأى شاعر ، ولا يهم أن يكون هـذا التأثير مبعثه ملتون أو أى شخص آخر . ولما كنالا نستطيع أن نتوقع النقطة التى سيتم عندها هذا ، فقد يكون من الأفضل لنا أن ندعوها نقطة غير مؤكدة . وإذا لم يكن من الخير أن يظل المرء واقعاً تحت سحر ملتون ، فهل من الخير أن يظل واقعاً تحت سحر شكسبير ؟ إن هذا يتوقف جزئيا على الجنس

الشعرى الذى يحاول تطويره . لقد أراد كيتس أن يكتب ملحمة ووجد - كما هو المتوقع - أنه لم يئن الأوان بعد لكتابة ملحمة انجليزية أخرى يمكن مقارنتها من حيث الجلال بـ «الفردوس المفقود » . وجرب أيضا كتابة المسرحيات : وقد يكون للمرء أن يحتج بأن «الملك ستفن » منكوبة بشكسبير أكثر مما أن « هايبريون » منكوبة بملتون . ومن المحقق أن « هايبريون » تظل شذرة فخيمة يعيد المرء قراءتها . و« الملك ستفن » مسرحية ربما نكون قد قرأناها مرة ، ولكننا لا نعود إليها قط ابتغاء المتعة .

لقد جعل ملتون تأليف ملحمة عظيمة متعذراً على الأجيال التالية ، وجعل شكسبير تأليف مسرحية شعرية عظيمة متعذراً . مثل هذا الموقف حتمى ، وهو يظل باقياً إلى أن تتغير اللغة ، بحيث لا يعود ثمة خطر - لأنه ليس ثمة إمكانية - من المحاكاة . إن أى امرىء يحاول أن يكتب مسرحية شعرية ، حتى فى يومنا هذا ، ينبغى أن يعرف أن نصف طاقته لابد أن يستهلك فى مجهود الفرار من حبائل شكسبير الخانقة : ففى اللحظة التى يتراخى فيها انتباهه ، أو يتعب ذهنه ، سيرتمى فى نظم شكسبيرى ردئ . ولفترة طويلة بعد شاعر ملحمى كملتون ، أوشاعر مسرحى كشكسبير ، لا يمكن صنع شئ . ومع ذلك ينبغى أن يبذل الجهد على نحو متكرر ، لأننا لا نستطيع قط أن نعرف سلفا متى ستدنو اللحظة التى تغدو عندها ملحمة جديدة ، أو مسرحية جديدة ، أمراً ممكنا . وعندما تدنو اللحظة ، فربما حققت عبقرية شاعر فرد الطفرة الأخيرة للمصطلح والنظم التى تخرج ذلك الشعر الجديد إلى حيز الوجود .

أشرت إلى رأى مستر مرى فى التأثيرالسيئ لملتون على أنه رأى معمم ، لأن شخصية ملتون بأكملها هى ، ضمنا ، موضوع الجدل ، وليس - بصورة خاصة - معتقداته أو لغته أو نظمه ، وإنما معتقداته كما تحققت فى تلك الشخصية بعينها ، وشعره كتعبير عنها . وبالرأى المعين فى كون تأثير ملتون سيئاً أعنى ذلك الرأى الذى يهتم بلغته وتركيب جمله ونظمه وصوره . ولست أعنى أن ثمة - هنا - اختلافا كاملا فى الموضوع : وإنما هو اختلاف منهج التناول ، اختلاف بؤرة الاهتمام ، بين الناقد الفلسفى والناقد الأدبى . إن عجزاً عما هو مستغلق ، واهتماماً بالشعر هو - فى المحل الأول - اهتمام تكنيكى ينزعان بذهنى إلى المهمة الأكثر تحدداً ، وربما الأكثر سطحية . فلنتقدم إلى النظر إلى تأثير ملتون من وجهة النظر هذه ، ووجهة نظر كاتب الشعر فى عصرنا .

ويلوح أن اللوم الموجه إلى ملتون والقائل بأن تأثيره التكنيكى كان تأثيراً سيئاً لم يعبر عنه أحد على نحو أشد إيجابية مما فعلت . فأنا أجد نفسى ، فى فترة حديثة كعام ١٩٣٦ ، أقول إن هذه التهمة ضد ملتون :

« تلوح أشد خطورة إذا نحن أكدنا أن شعره لا يمكن أن يكون سوى مؤثر سيئ فقط على أي شاعر كائنا من كان . والأخطر من ذلك أيضا هو أن نؤكد أن تأثيره السيئ قد وصل إلى ما هو أبعد من القرن الثامن عشر بكثير ، وإلى ما هو أبعد من الشعراء الرديئين وحدهم : أي نقول إنه تأثير ما زال علينا أن نكافحه » .

إني في كتابتي هذه الجمل قد أخفقت في أن أقيم تفرقة ثلاثية تلوح لي الآن على بعض الأهمية . فثمة ثلاثة مزاعم منفصلة مضمرة فيها . الأول أن تأثيرا قد كان سيئا في الماضي ، وهذا زعم بأن الشعراء الجيدين ، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، قد كانوا بحيث يكتبون على نحو أفضل لو أنهم لم يخضعوا أنفسهم لتأثير ملتون . والزعم الثاني هو أن الموقف المعاصر يجعل ملتون أستاذا يخلق بنا أن نتجنبه . والثالث هو أن تأثير ملتون ، أو أي شاعر بعينه ، يمكن أن يكون ، دائماً سيئاً ، وأن بوسعنا أن نتنبأ بأنه أينما وجد في أي وقت في المستقبل ، مهما كان بعيداً ، فسيكون تأثيراً سيئاً . والآن فإني لم أعد على استعداد لأن أقدم أول وثالث هذه المزاعم ، لأنهما – مفصولين عن الثاني – لا يلوح لي أن لهما أي معنى .

أما عن الأمر الأول فإننا عندما ننظر إلى شاعر عظيم من شعراء الماضي ، وشاعر أو أكثر من الشعراء الذين نقول إنه كان له تأثير سيئ فيهم ، ينبغي أن نعترف بأن المسئولية – إن كانت هناك مسئولية – تقع على الشعراء الذين تأثروا أكثر مما تقع على الشاعر الذي أحدث عملية التأثير . إن بوسعنا ، بطبيعة الحال ، أن نبين أن بعض الألاعيب أو ضروب التصنع التي يكشف عنها المحاكون إنما ترجع إلى المحاكاة والمنافسة الشعورية أو اللاشعورية ، ولكن هذا خليق بأن يكون لوما لاختيارهم غير الحصيف للنموذج وليس لوما للنموذج نفسه . ولن يكون بمقدورنا قط أن نثبت أن أي شاعر معين قد كان خليقا بأن يكتب شعراً أفضل لو أنه نجا من ذلك التأثير . وحتى إذا زعمنا – وهو ما ليس إلا مسألة اعتقاد – أن كيتس كان خليقاً أن يكتب قصيدة ملحمية بالغة العظمة لو لم يكن ملتون قد سبقه ، فهل من العقل أن نتحسر على آية لم تكتب ، لقاء آية نملكها ونعترف بها ؟ أما عن المستقبل البعيد فما الذي يمكن أن نؤكده عن الشعر الذي سيكتب فيه آنذاك ، عدا أننا قد لا نتمكن من أن نفهمه أو نستمتع به ، وأننا – بالتالي – لا نستطيع أن نعتنق رأياً عما ستعنيه المؤثرات « الحسنة » و « الرديئة » في ذلك المستقبل ؟ إن العلاقة الوحيدة التي تكون بها مسألة التأثير ، حسنا ورديئاً ، ذات دلالة ، هي علاقتها بالمستقبل القريب وهذه مسألة سأتناولها في نهاية حديثي . ولكني أود أولا أن أذكر لوما آخر لملتون ، هو ذلك الذي تمثله عبارة « تفكك الحساسية » .

لاحظت ، منذ عدة سنوات خلت ، في مقالة لي عن دريدن أنه :

«حدث فى القرن السابع عشر تفكك فى الحساسية لم نشف منه قط وكان من الطبيعى أن يتفاقم هذا التفكك بتأثير أقوى شاعرين من شعراء ذلك القرن : ملتون ودريدن» .

ويورد الدكتور تيليارد ، فى كتابه عن « ملتون » ، القطعة الأطول التى أخذت منها هذه الجملة ، ثم يتقدم الدكتور تيليارد بالتعليق التالى :

« إذا اقتصرنا على ما يخص ملتون فى هذه القطعة ، فإنى خليق بأن أقول إنه يوجد هنا خليط من الصدق والزيف . إن وجود نوع من تفكك الحساسية فى ملتون - وهو ليس بالضرورة أمراً مكروهاً - لما ينبغى التسليم به ، ولكن القول بأنه كان مسئولا عن أى تفكك من هذا النوع لدى الآخرين (وعلى الأقل حتى حدث هذا التفكك العام حتما) قول يجانب الحقيقة » .

وأنا أعتقد أن التأكيد العام الذى تمثله عبارة « تفكك الحساسية » (وهى واحدة من العبارتين أو الثلاث عبارات التى نحتها - مثل « المعادل الموضوعى - التى أحرزت نجاحاً فى العالم أدهش مؤلفها) ما زال يحتفظ ببعض الصحة ، ولكنى أميل الآن إلى أن أوافق الدكتور تيليارد على أن إلقاء العبء على كاهل ملتون ودريدن كان خطأ . فلئن كان مثل هذا التفكك قد حدث فإن شكوكى تتجه إلى أن أسبابه أعقد وأعمق من أن تبرر تفسيرنا للتغير على ضوء النقد الأدبى . وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن شيئاً مثل هذا قد حدث ، وأنه كانت له صلة بالحرب الأهلية ، وإن كان مما يجافى الحكمة القول بأنه كان نتيجة للحرب الأهلية ، وإنما كان نتيجة لنفس الأسباب التى أحدثت الحرب الأهلية ، وإنه ينبغى علينا أن نبحث عن هذه الأسباب فى أوربا وليس فى انجلترا وحدها ولكى نقف على كنه هذه الأسباب يجمل بنا أن نحفر ونحفر إلى أن نصل إلى عمق تخذلنا عنده الكلمات والمفهومات .

* * *

ويلوح لى أن هذه النقد صادق من حيث الأساس : ومن المحقق أنه ما لم نقبله فلست إخال أننا سنكون فى طريقنا إلى تذوق عظمة ملتون الفريدة . إن أسلوبه ليس أسلوباً **كلاسيكياً** ، بمعنى أنه ليس ارتقاء بأسلوب **شائع** ، من طريق لمسة العبقرية الختامية ، حتى يصل إلى العظمة ، وإنما هو - من حيث الأساس ، وفى كل الدقائق - أسلوب شخصى لا يقوم على الكلام الشائع أو النثر الشائع أو التوصيل المباشر للمعنى . وفى بعض الشعر العظيم يجد المرء صعوبة فى أن يعرف بالضبط ما هو ذلك الشئ ، وما هى اللمسة الضئيلة التى حققت التغير من تقرير بسيط ، يستطيع أى إنسان أن يورده والتحوير الطفيف الذى يترك تقريراً بسيطاً ولكن التقرير البسيط قد

أحاله ، فى الوقت نفسه ، إلى شعر عظيم . ولدى ملتون نجد دائماً الحد الأقصى – لا الأدنى – من تغيير اللغة العادية . إن كل تحريف للتركيب ، والمصطلح اللفظى الأجنبى ، واستخدام كلمة بطريقة أجنبية ، أو بمعنى الكلمة الأجنبية التى اشتقت منها ، أكثر مما هى مستخدمة بمعناها المتقبل فى الانجليزية ، وكل خاصة مميزة ، إنما تمثل عملا خاصاً من أعمال العنف كان ملتون أول من ارتكبه . إنه لا يقدم كلشيهات ولا معجماً شعريا بالمعنى الانتقاصى لهذه الكلمة ، وإنما يقدم سلسلة دائمة من أعمال الخروج على القانون ذات الأصالة . ومن بين كل ناظمى الشعر المحدثين يلوح لى أن أقرب شخص إليه هو مالارميه وهو شاعر أضأل منه كثيراً وإن يكن شاعراً عظيماً رغم ذلك . إن شخصيتى هذين الرجلين ونظرياتهما الشعرية ما كان ليمكن أن تكون أشد اختلافاً عما هى عليه ، غير أننا إذا نظرنا إلى العنف الذى كان بمقدورهما أن يرتكباه فى حق اللغة ، وأن يبرراه ، لوجدنا بينهما شبهاً بعيداً . إن شعرملتون شعر يقع على أبعد نقطة ممكنة عن النثر ، ويلوح لى أن نثره أقرب إلى الشعر الناقص التشكل على نحو لا يجعله نثرا جيداً .

والقول بأن عمل شاعر من الشعراء يقع على أبعد نقطة ممكنة عن النثر قد كان خليقاً ، ذات يوم ، بأن يكون فى نظرى من قبيل الإدانة ، أما الآن فيلوح لى أنه ببساطة – عندما يتعين علينا أن نتناول ملتون – مصدر إحكام عظمته الفريدة . إن ملتون – من حيث هو شاعر – يلوح لى أعظم جميع المتطرفين فيما يحتمل . وعمله لا يمثل أى أصول عامة للكتابة الجيدة ، والأصول الوحيدة للكتابة التى يمثلها ، لا تصلح لأن يراعيها أحد غير ملتون نفسه . إن ثمة نوعين من الشعراء يمكن أن يكونا عادة مفيدين لسائر الشعراء . فهناك أولئك الذين يوحون إلى هذا الشاعر أو ذاك من أسلافهم بشئ لم يقوموا به هم أنفسهم ، أو يستثيرون طريقة مختلفة لأداء نفس الشئ ، ومن المحتمل ألا يكون هؤلاء هم أعظم الشعراء وإنما الشعراء الأضأل قامة ، غير الكاملين ، الذين يكشف الشعراء التالون أن ثمة رابطة تربطهم بهم . وهناك الشعراء العظماء الذين نستطيع أن نتعلم منهم قواعد سلبية : ليس هناك شاعر يستطيع أن يعلم شاعراً آخر كيف يكتب جيداً ، ولكن بعض الشعراء العظماء يستطيعون أن يعلموا الآخرين بعض الأشياء التى ينبغى عليهم تجنبها .إنهم يعلموننا ما ينبغى علينا أن نتجنبه وذلك بأن يوقفونا على ما استطاع عظماء الشعراء أن يستغنوا عنه – وكم يمكن للشعر أن يكون عارياً . ومن بين هؤلاء الشعراء دانتى وراسين . غير أننا إذا أردنا أن نستفيد من ملتون فينبغى علينا أن نفعل ذلك بطريقة مختلفة تماماً . ذلك أنه حتى الشاعر الصغير يستطيع أن يتعلم شيئاً من دراسة دانتى أو من دراسة تشوسر :

وربما كان علينا أن ننتظر شاعراً عظيماً قبل أن نعثر على شاعر يستطيع أن يستفيد من دراسته لملتون .

وأنا أكرر أن بعد شعر ملتون عن الكلام العادى ، وابتكاره للغة شعرية خاصة به إنما يلوحان لى من علامات عظمته . ومن هذه العلامات أيضا حسه بالبناء الذى يتجلى فى كل من التصميم العام لقصيدتي « الفردوس المفقود » و «شمشون» وفى تركيب جمله ، وأخيراً – وليس هذا بأقل مزاياه شأنا – كونه لا يفشل ، واعياً أو غير واع ، فى الكتابة بطريقة تكشف على أحسن وجه عن ملكاته وتخفى ، على أحسن وجه ، نقاط ضعفه .

إن ملاءمة موضوع « شمشون » أوضح من أن تحتاج إلى إفاضة : ولعلها تكون القصة الدرامية الوحيدة التى كان بمقدور ملتون أن يصنع منها أية أدبية : ولكن الملاءمة الكاملة لموضوع « الفردوس المفقود » لم تلحظ ، فيما أظن ، بهذه الكثرة . ومن المحقق أن إدراكاً حدسياً لما ليس بمقدوره أن يفعله هو الذى أوقف مشروع ملتون كتابة ملحمة عن الملك آرثر وذلك لسبب واحد : إنه كان ضئيل الحظ من الاهتمام بأفراد بنى الإنسان أو الفهم لهم . لم يكن فى « الفردوس المفقود » مدعواً إلى القيام بأى نوع من ذلك الفهم الذى ينتج عن الملاحظة الودود للرجال والنساء . غير أن مثل هذا الاهتمام بالكائنات الإنسانية لم يكن مطلوباً – ومن المحقق أن غيابه كان شرطاً ضرورياً لخلق شخصيتى آدم وحواء ، فهاتان الشخصيتان ليستا رجلا وامرأة كأى رجال ونساء نعرفهم ولو أنهما كانا كذلك لما صارا آدم وحواء . إنهما الرجل والمرأة الأصليان ، وليسا أنماطاً ، وإنما هما طرازان . إنهما يتسمان بالخصائص العامة للرجال والنساء التى نستطيع أن نتعرف عليها وذلك فى إغراء وسقوط وفى أولى حركات أغلاط وفضائل وفى ذل ونبل جميع أسلافهما . وهما يتسمان بالإنسانية العادية بالقدر الصحيح ، ومع ذلك فإنهما ليسا – ولا ينبغى أن يكونا – بشرا عاديين فانين ولو أنهما كانا أكثر تخصيصاً لزيفا . ولو أن ميلتون كان أشد اهتماماً بالإنسانية لما استطاع أن يخلقهما . وقد لاحظ نقاد آخرون مدى الدقة – دون نقص أو مبالغة – التى يتحدث بها مولوخ وبلياك ومامون ، فى الكتاب الثانى ، طبقاً للخطايا المحددة التى يمثلها كل منهم . وما كان ليكون من الملائم أن تكون لقوى الجحيم شخصيات – بالمعنى الإنسانى لهذه الكلمة – لأن الشخصية دائما ما تكون مختلطة ، وهى قد كانت خليقة بأن تتحول بسهولة – بين يدى معالج أضأل قامة – إلى مجرد أمزجة .

* * *

ومن المحقق أن هذا التمكن برهان أقطع على قوته الذهنية من قبضته على أية أفكار استعارها أو ابتكرها : فأن تكون قادراً على التحكم فى مثل هذا العدد الكبير من الكلمات فى آن واحد إنما هو آية عقل ذى طاقة غير عادية .

وإنه لمن الشائق عند هذه النقطة أن نسترجع تلك الملاحظات العامة عن الشعر المرسل التى حفز تأمل « الفردوس المفقود » جونسون على الإدلاء بها قرب نهاية مقالته .

* * *

إننا ننسى الشيطان تقريباً فى غمرة انتباهنا لقصة الحوت ، ولكن ملتون يعيدنا إليها فى الوقت المناسب . وعلى ذلك فإن انحرافه يقوى القطعة بدلا من أن يضعفها . ويلعب ملتون هذه اللعبة ذاتها ، بعد بضعة أبيات ، عندما يتحدث عن درع الشيطان :

دائرة واسعة

تدلت على كتفيه كالقمر ذى المدار

الذى يراه الصانع التوسكانى خلال زجاج منظاره

من قمة فيسول فى المساء .

أو فى فالدارنو ، كيما يكتشف أرضا جديدة

وأنهاراً أو جبالاً ، فى كرته المنقوطة .

وأما رمحه الذى يحكى أطول أشجار الصنوبر

المشذبة على التلال النرويجية ، ولا يعدو صارى

بعض أمراء البحار العظام أن يكون عصا بالقياس إليه ...

وإنى لأظن أن النقلتين المفاجئتين هنا : إلى الفلكى التوسكانى ومنه إلى شجرة الصنوبر النرويجية ، إذ تليهما تلك الصورة المدهشة المركزة للقوة البحرية ، غاية فى التوفيق . وإذا كان لى أن أصوغ الأمر على هـذا النحـو دون أن يساء فهمى فسأقول إنى أجد فى مثل هذه القطع ضربا من النزق الملهم ، واستمتاعاً من جانب المؤلف بممارسة براعته هو علامة أولى مراتب العبقرية ، لقد قال أديسون - الذى أورد جونسون رأيه وأكده - إن «الفردوس المفقود» «شائقة على نحو عالمى ودائم» ، ووجد الناقدان منبع هـذا التشويق الدائم فى موضوعها ، غير أن زعم جونسون أن : « البشرية كلها ، عبر كل العصور ، ستظل على نفس الصلة بآدم وحواء ، ولابد لها من أن تضرب بسهم فى ذلك الخير والشر اللذين يمتدان إليها » ، حتى عندما يظفر

بموافقة المؤمن المسيحي ، لن يفسر ، على نحو كامل ، الاهتمام المستغرق الذي إخال أنه يجمل بكل عاشق للشعر ، اليوم ، أن يوليه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها . وإنى لأجد السبب ، على نحو أكثر يقينا ، في ذلك الأسلوب غير العادي الذي يرغمنا ، بتنوعه المستمر ، على أن نتساءل ما الذي سيحدث بعد ، كما أجده في مفاجآت الإشارة المستمرة ، كتلك التي أوردتها لتوي .

* * *

وأصل أخيراً إلى مقارنة موقفي [القديم] – باعتباري ممارساً للشعر ربما كان نموذجاً لجيل ، منذ خمس وعشرين عاماً خلت – بموقفي اليوم . لقد ظننت أن من الخير أن أتناول الأمور بالترتيب الذي تناولتها به ، فأناقش أولا ضروب اللوم والانتقاص التي أعتقد أن لها قيمة باقية ، والتي كان جونسون خير من عبر عنها ، لكي أوضح أسباب ومبرر عداء الشعراء ، عند وصلة معينة ، لملتون . وقد أردت أن أوضح نواحي امتياز ملتون التي تؤثر في بوجه خاص ، قبل أن أشرح السبب في أني أعتقد أن دراسة شعره يمكن ، في نهاية الأمر ، أن تفيد الشعراء .

ذهبت ، في عدة مناسبات ، إلى أن التغيرات المهمة في مصطلح النظم الانجليزي التي يمثلها اسما دريدن وورد زورث يمكن أن توصف بأنها محاولات ناجحة للفرار من مصطلح شعري كف عن أن تكون له علاقة بالكلام المعاصر . وهذا هو معنى مقدمات وردزورث . ومع بداية هذا القرن أن الأوان للقيام بثورة أخرى في المصطلح اللفظي – ومثل هذه الثورات تجلب معها تغيرا في العروض وتوسلا ، من نوع جديد ، إلى الأذن . ويحدث حتما أن الشعراء الشبان المنهكمين في القيام بمثل هذه الثورة يرفعون من شأن شعراء الماضي الذين يقدمون لهم قدوة وحافزا وينتقصون من مزايا الشعراء الذين لا يمثلون الصفات التي يتعطشون إلى تحقيقها . وليس هذا محتوماً فحسب ، وإنما هو صواب أيضا . بل إنه من الصواب ، ومن الحتم يقينا ، أن نجد ممارستهم – وهي أقوى تأثيراً من تصريحاتهم النقدية – تجتذب قراءهم إلى الشعراء الذين تأثروا بشعرهم . ومن المحقق أن مثل هذا التأثير قد أسهم في تذوقنا (إذا أمكننا أن نميز بين الذوق والبدعة الجارية) لدن ولست أظن أن أي شاعر حديث ، إلا أن يكون في نوبة غضب لا مسئول ، قد أنكر ، في يوم من الأيام ، قدرات ملتون الكاملة .

وينبغي أن يقال إن معجم ملتون اللفظي ليس معجماً لفظياً شعرياً بمعنى أنه تداول متدهور لأسلوب رائع . فإنه حين ينتهك اللغة الانجليزية لا يحاكي أحداً ، وهو غير قابل للمحاكاة . ولكن ملتون ، كما قلت ، يمثل الشعر في أبعد نقطة له عن النثر ،

وقد كان من عقائدنا أنه ينبغى أن تتوافر فى الشعر فضائل النثر ، وأن يتمثل المعجم اللفظى فى كلام العصر المثقف قبل أن يطمح إلى سمو الشعر . وكان من عقائدنا أن مادة الشعر وصوره ينبغى أن تمتد إلى موضوعات وأشياء متصلة بحياة الرجل أو المرأة فى العصر الحديث ، وأنه علينا أن نبحث عماهو غير شعرى بل أن نبحث عن مواد مقاومة للتحول إلى الشعر ، وعن كلمات وعبارات لم تستخدم فى الشعر من قبل . ودراسة ملتون لا تنفعنا هنا : وإنما هى قد كانت عائقا فحسب .

إننا لا نستطيع فى الأدب ، أكثر مما نستطيع فى بقية ميادين الحياة ، أن نعيش فى حالة مستمرة من الثورة ، فلو أن كل جيل من الشعراء جعل مهمته هى أن يجعل معجم ألفاظ شعره مواكباً للغة المنطوقة لما تمكن الشعر من الوفاء بأحد التزاماته الهامة . ذلك أنه يجمل بالشعر أن يساعد لا على تهذيب لغة العصر فحسب ، وإنما أيضاً أن يحول بينها وبين التغير على نحو أسرع مما ينبغى : لأن نمو اللغة أسرع مما ينبغى خليق بأن يكون نموا هو أشبه بتدهور مطرد ، وهذا هو الخطر الذى يواجهنا اليوم . ولو أن شعر بقية هذا القرن سلك خط التطور الذى يلوح لى ، إذ أراجع تطور الشعر عبرالثلاثة قرون الأخيرة ، هو الدرب الصحيح ، فسيكتشف نماذج جديدة وأكثر تنميقاً لمصطلح لفظى قد توطد الآن . وفى هذا البحث فقد يجد الكثير الذى يتعلمه من تركيب ملتون النظمى الممتد . ولربما أمكنه أيضا أن يتجنب خطر العبودية للكلام العامى وللرطانة الدارجة . ولربما أمكنه أيضا أن يتعلم أن موسيقى الشعر تكون أقوى ما تكون فى الشعر الذى له معنى محدد معبر عنه بأكثر الكلمات ملاءمة . وقد ينتهى الشعراء إلى الإقرار بأن المعرفة بأدب لغتهم ، إلى جانب المعرفة بأدب اللغات الأخرى وبنائها اللغوى ، جزء بالغ القيمة من عدة الشاعر ، ولربما أمكنهم أيضا – كما أشرت – أن يخصصوا بعض الدرس لملتون حيث أنه ، خارج دائرة المسرح ، أعظم أستاذ فى لغتنا للحرية فى نطاق الشكل . فدراسة « شمشون » خليقة بأن ترهف من تذوق أى إنسان لعدم الانتظام المبرر ، وأن تجعله يحترس من عدم الانتظام العديم الهدف . وفى دراستنا لـ« الفردوس المفقود » ننتهى إلى أن ندرك أن نظمه إنما يستمد الحياة على نحو مستمر من الابتعاد عن الوزن المنتظم والعودة إليه ، وإنه بالمقارنة إلى ملتون لا يكاد يلوح أن أى كاتب للشعر المرسل تلاه قد مارس أى نوع من الحرية . ويمكن أن ننتهى أيضا إلى تأمل مؤداه أن رتابة النظم غير القابل للتقطيع عروضياً تتعب الانتباه على نحو أسرع من رتابة التفعيلات المضبوطة . وموجز القول إنه يلوح لى الآن أن الشعراء قد تحرروا من تأثير صيت ملتون بما يكفى لأن يجعلهم يدنون من دراسة عمله دون خطر ، وعلى نحو ينفع شعرهم وينفع اللغة الانجليزية .

مختـــارات
مـن « مـوعـظـة »

(١٩٤٨)

[من موعظة ألقاها فى كنيسة كلية مودلين فى ٧ مارس ١٩٤٨ ، مطبعة جامعة كمبردج] .

كان امتدائى الوحيد ، من جراء التأثير المتعمد لأى فرد ، امتداء مؤقتا إلى البرجسونية .

من « القبول »

(١٩٤٨)

(من الكلمة التى ألقاها عند تسلمه جائزة نوبل للأدب فى ١٠ ديسمبر ١٩٤٨) .

وعلى ذلك ينبغى علىّ أن أعبر عن نفسى من طريق غير مباشر وذلك بأن أضع أمامكم تفسيرى الخاص لدلالة جائزة نوبل للأدب .

من « قيمة الكاتدرائيات وجدواها فى انجلترا اليوم »

(١٩٥١)

[من حديث ألقى على أصدقاء كاتدرائية تشتشستر فى ١٦ يونيه ١٩٥١] .

موضوعى هذا الأصيل موضوع قد اقترح علىّ : وأعترف أنه قد جذبتنى فرصة تنظيم أفكار لم أفصح عنها إفصاحا كاملا قط : ولكنى ما كنت لأغامر ، من تلقاء

نفسى ، بأن أفعل هذا فى مناسبة عامة ، وبخاصة أمام جمهور فى كاتدرائية . وحتى مع التشجيع على هذا شعرت – على نحو متزايد – بأنى ألزمت نفسى عملا طائشا . فالمجئ إلى مدينة ذات كاتدرائية ، والوقوف أمام العميد ورجال الكاتدرائية وأمام جمهور من أصدقاء الكاتدرائية ، وطرح أفكارى الخاصة عن قيمة الكاتدرائيات وجدواها فى انجلترا اليوم ، كلها أمور قد صارت تصدمنى باعتبارها وقاحة . ومع ذلك لم أواجه هذه النتيجة إلا بعد أن فات الأوان لاقتراح موضوع آخر .

وإنى لأود على الأقل أن أوضح منذ البداية أنى أنوى تجنب كل ما هو عملى وما ليس كذلك . ولست أدعى أى معرفة بإدارة الكاتدرائيات وماليتها : فلست ، شخصياً ، خبيراً بأى صورة من صور المال ، وإنى لتعوزنى الكفاءة تماماً فيما يدعى بالطرق والوسائل .

مختارات
من « الشعر والدراما »

(١٩٥١)

[من « محاضرة تيودور سپنسر التذكارية » الأولى ، وقد ألقيت بجامعة هارڤارد ونشرتها دار فيبر آند فيبر » و « مطبعة جامعة هارڤارد » فى ١٩٥١] .

- ١ -

من آيات الاحترام التى جرى عليها العرف أن يبدأ المحاضر فى مؤسسة محاضرته بأن يقول شيئا عن الرجل الذى تحمل مجموعة المحاضرات اسمه . والحقيقة الماثلة فى أنه بين تيودور سپنسر وبينى قد كان ثمة صداقة طويلة الأمد لم يختمها إلا الموت هى (فى اعتقادى) السبب الرئيس فى أنه قد طُلب إلى افتتاح هذه السلسلة ، كما أنها بالتأكيد السبب الرئيس فى قبولى هذا الشرف .

- ٢ -

عندما أسترجع محصولى النقدى ، خلال الثلاثين عاماً الماضية ، تعرونى الدهشة كلما رأيت الدأب الذى كنت أعود به إلى الدراما إما بدراسة أعمال معاصرى شكسبير ، أو بالتفكير فى الامكانات التى ينطوى عليها المستقبل . وقد يكون الناس ملوا سماعى أتحدث عن هذا الموضوع . غير أنه على حين أجدنى كنت أؤلف تنويعات على هذا اللحن طوال حياتى ، فإن آرائى ظلت فى حالة تعديل وتجدد مع ازدياد خبرتى بحيث كنت أرانى مدفوعا إلى أن أتناول الموضوع من جديد عند كل مرحلة من مراحل تجربتى الشخصية .

من « أصوات الشعر الثلاثة »(*)

(١٩٥٣)

قد يكون ثمة أربعة أصوات فى الشعر وقد يكون ثمة صوتان فقط . فإنى إنما أقول هذا لأومئ إلى طبيعة بحثى التجريبية . وإنى لأود أن أشرح فى مناسبة خطيرة الشأن كالمحاضرة السنوية لجمعية الكتاب القومى علة إيثارى إذاعة فكرة لسنا على يقين من صحتها ولا نحن على يقين من قيمتها إذا كانت صحيحة . وإنى لأرمى إلى هدفين مسبقين إذ أوثر الحديث فى مثل هذا الموضوع وفى مثل هذه المناسبة . أما الهدف الأول فهو اجتناب تكرار ما قد سبق لى أن قلته . وأما الهدف الآخر فهو اجتناب تكرار ما قد سبق لسواى أن قاله وما قد يكون عبر عنه خيراً منى . وإن هذين الهدفين معا ليستعصيان على التحقيق . فليس لدى أغلبنا سوى عدد محدود جداً من الأفكار الخلاقة ، على مدى الحياة ، كما أن أغلب أفكارنا الخلاقة إنما تواتينا حين نكون أغراراً فى مقتبل العمر ، ومن ثم ترى البعض يكرس أعوامه اللاحقة ساعياً إلى التعبير عن تلك الأفكار ذاتها على نحو أفضل ، أو إلى مواجهة الحقيقة التى تثبت له أن قدرته على الخلق أقل مما كانت تبدو عليه ...

ورغم ذلك ترانا نوغل فى الشوط حتى أواخر حياتنا ، مؤملين أن نقول شيئا لم يسبق لنا قط أن قلناه ، شيئا يستحق أن يقال ، شيئاً صادقاً أيضاً . وحين نتوهم أننا تمكنا من العثور على مثل هذا الشئ فإنه ليبدو لنا لحظتها خير هدية يمكننا تقديمها إلى الجماهير . ولسوف أشرح على الفور ما أعنيه بالأصوات الثلاثة فى الشعر . فالصوت الأول هو صوت الشاعر حين يخاطب نفسه وحيداً أو حين لا يخاطب أحداً . والصوت الثانى هو صوت الشاعر حين يخاطب جمهوراً كبيراً كان أو صغيراً . والصوت الثالث هو صوت الشاعر حين يسعى إلى خلق شخصية مسرحية تتحدث شعراً وحين يقول لا ما كان يمكن أن يقوله هو وإنما ما يمكن أن يقوله من خلال شخصية خيالية تخاطب شخصية خيالية أخرى . وإن التفرقة بين الصوتين الأول والثانى ، بين مخاطبة الشاعر نفسه ومخاطبته سواه ، لتومئ إلى مشكلة الاتصال الشعرى . كما أن التفريق بين مخاطبة الشاعر سواه ، من خلال صوته الحقيقى أو من خلال صوت آخر يصطنعه ، وبين ابتكار الشاعر كلاماً تخاطب فيه بعض الشخصيات

(*) من المحاضرة السنوية الحادية عشرة لرابطة الكتاب القومى . ألقيت فى ١٩٥٣ ، ونشرتها مطبعة جامعة كامبردج لرابطة الكتاب القومى .

بعضاً إنما يومئ إلى مشكلة الفارق بين الشعر المسرحي والشعر شبه المسرحي والشعر اللا مسرحي . وإني لأترقب أن يوجه إلي بعضكم هذا السؤال : أفلا يمكن أن تكتب القصيدة لشخص واحد ؟ ولقد تقولون في بساطة :

أولا يكون شعر الغزل أحيانا شكلا من أشكال الاتصال بين اثنين دون جمهور ؟ ثمة شخصان على الأقل كانا خليقين أن يضايقاني بأسئلتهما ، بعد انتهاء المحاضرة ، لو كانا بين الحاضرين . وهذان الشخصان هما مستر ومسز براوننج . فإن الزوج إنما يقدم لنا رأياً آخاذاً في قصيدته (كلمة واحدة أخرى) وهي القصيدة التي يختم بها ديوانه (رجال ونساء) والتي يخاطب فيها زوجته قائلا :

قد صاغ رفاييل مئات السوناتات

قد صاغها ودونها في مجلد خاص

منقوشة بقلم فضي السن

وكان يرسم صور السيدات العذارى بما عداه من أقلام

ولقد ترى الدنيا هذه الصور ، أما ذلك المجلد فما كان ليراه

سوى واحد فقط

إنك لتتساءلين : فمن تراه يكون ؟ إن قلبك لخليق

أن يرشدك إلى الجواب

خيرلنا أن نقرأ ذاك المجلد

أولا يخلق بنا أن نقرأه عن أن نرمق صور أولئك السيدات العذارى في دهش وإعجاب ؟

قد أعد دانتي يوماً عدته لرسم ملاك

فمن كان تراه يطمع في نيل رضاه ؟ إنك لتهمسين : بياتريس

خير لنا أن نرى ذاك الملاك

الذي رسمه دانتي الحنون

أولا يخلق بنا أن نقرأه عن أن نقرأ جحيما جديداً ؟

وإني لأقر براوننج على أن في الجحيم الواحد ، ولو كان من تأليف دانتي ،

الكفاية . وقد لا يكون ثمة ما يدعو إلى الأسف لأن رفاييل لم يمتد به العمر حتى يرسم المزيد من سيداته العذارى . وقصارى ما فى وسعى أن أقوله هو أنى لا أرى ما يثير الفضول فى سوناتات رفاييل أو ملاك دانتى . ولئن كان رفاييل قد كتب ، أو كان دانتى قد رسم ما أراد به كل منهما إنساناً واحداً ، فلنحترم إذن خصوصيتهما . وإنا لنعلم أن مستر ومسز براوننج قد كانا يجدان متعة فى أن يكتب كل منهما لصاحبه . ولا أدل على ذلك من أنهما قد نشراً ما قد تبادلاه ، كما أن فى هذه القصائد ما يمكن أن نعده شعراً جيداً . وإنا لنعلم أيضا أن روزيتي كان يكتب سوناتات « دار الحياة » لشخص واحد فقط ، وأن أصدقاءه هم الذين زينوا له نشرها . وهكذا ترانى لا أنكر على الشاعر توجيهه قصيدته إلى شخص واحد فقط . كما أن ثمة قالباً معروفاً ، لا تحتم الضرورة أن يكون مضمونه غزليا ، وهو الرسائل الشعرية .

من « افتتاح المكتبة الجديدة »

(١٩٥٩)

(من خطبته فى افتتاح المكتبة الجديدة لجامعة شفيلد ، يوم الثلاثاء ١٢ مايو ١٩٥٩)

إن افتتاح مكتبة جديدة حدث مرموق فى تاريخ أى جامعة .

من [مهرجان الشعر ١٩٦٣]

(من « مهرجان الشعر ١٩٦٣ : برنامج تذكارى »)

إن صيت الشاعر ينتشر على نحو بالغ البطء .

كتابات

أسهم بها إليوت فى كتب

من تأليف أو تحرير أو ترجمة غيره

هنرى چيمز

(١٩١٨)

(نشرت تحت عنوان «فى ذكرى هنرى چيمز) فى مجلة «إيجوست» (محب ذاته) السنة ٢٥ ، العدد ١ (يناير ١٩١٨) وأعيد نشرها تحت عنوان «فى الذكرى» فى مجلة «ليتل رڤيو» (المجلة الصغيرة) السنة ٢٥ ، العدد ٤ (أغسطس ١٩١٨) ، ثم فى كتاب «هزةالتعرف» تحرير إدموند ولسون ، الناشر : دبلداى ، دوران آند كمبانى إنك ، نيويورك ١٩٤٣) .

١ – فى الذكرى :

توفى هنرى چيمز منذ بعض الوقت ، ولم يتغير مجرى الأدب الإنجليزى تغيرا ملحوظا من جراء عمله أثناء حياته ، ومن المحتمل أن يظل چيمز يعد تلك الأعجوبة الماهرة على نحو عادي وإن تكن مهملة . وليس التيار مهما كما أنه ليس من المهم أن الذين سيقرأون جيمز لن يتعدوامجموعة بالغةالضآلة من الناس . كذلك فإن «تأثير» جيمز لا يكاد يهم : إن التأثر بكاتب معناه أن يستلهم المرء بالصدفةوحيا منه أو أن يأخذ عنه ما يريده أو أن يرى أشياء كان غافلا عنها من قبل . وسيكون هناك دائما أناس أذكياء قليلون يفهمون جيمز ، على أن كون الكاتب يفهم من أناس أذكياء قليلين هو كل ما يمكن أن يتطلبه من تأثير . وأقل الأشياء أهمية هو مكانه فى موكب العمدة ممثلا فى موكب الأدب الڤيكتورى الذى يستعرضه مستر تشسترتون . فالنقطة التى ينبغى إبرازها هى أن جيمز ذو أهمية لا صلة لها بما جاء قبله أو ما قد يحدث بعده : أهمية غُفل عنها على كلا جانبى الأطلنطى .

ولست إخال أن أى شخص ليس بالأمريكى يستطيع أن يتذوق چيمز على النحو الأمثل . إن لأفضل شخصيات چيمز الأمريكية فى رواياته رغم معالمها الخارجية المحددة المتقنة ورغم قصد لمساته اكتمال وجود وتشعب خارجي فى العلاقات قد لا يفطن إليهما القارئ الأوربى بسهولة . فأسرة بلجريد على سبيل المثال لا تعدو أن تكون صورا تخطيطية خارجية طيبة من عمل أجنبى ذكى . وعندما تنتظر منهم ما هو أكثر من ذلك فى القسم الأخير من القصة يهتزون على نحو لا يعدون معه أن يعمدوا إلى غير عنف ميلودرامى – وتشير كل المظاهر إلى أن توم تريسترام صورة تخطيطية أهون شأنا (حتى من أسرة بلجريد) . إن بوسع الأوربيين أن يتعرفوا عليه . فقد رأوه

وعرفوه وتغلغلوا فى النادى الغربى غير أنه ليس بين الأوربيين من يضم في تكوينه شيئا من عناصر توم تريستزام أو فيه أى شيء من تريسترام منذ زيارته الأولى الوقر إلى ملاحظته الأخيرة القائلة بأن باريس هى المكان الوحيد الذى يستطيع الرجل الأبيض أن يعيش فيه . فالكمال الأخير واكتمال الأمريكي لا يتمثل فى أن يغدو إنجليزيا وإنما في أن يغدو أوربيا وهو شيء لا سبيل للمولود فى أوربا ولا لأى شخص يحمل إحدى الجنسيات الأوربية أن يكونه . وتوم أحد نماذج الفشل وأحد عثرات الطبيعة فى هذه العملية . ونجد أنه حتى الجنرال باكارد ر. ب. هاتش ومس كيتى إبجون ذوو واقعية تفتقر إليها كلير دى سينترى . إن نويمى شخصية مثالية بطبيعة الحال ولكن نويمى نتاج عين ذكية ووجودها إنما هو أحد انتصارات الذكاء ولكنه لا يمتد إلى ما وراء إطار الصورة .

وعند القارئ الإنجليزى أن جزءا كبيرا من نقد جيمز لأمريكا ينبغى أن يؤخذ كقضية مسلم بها . إن بوسع القراء الإنجليز أن يقدروا هذا النقد لما فيه من عناصر مشتركةمع النقد في كل مكان ، مع فلوبير فى فرنسا وتورجنيف فى روسيا . ومع ذلك فإنه خليق بأن يكون فى نظر الإنجليزى ذا أهمية أكبر من عمل هذين الكاتبين . ليس هناك ما يعادل جيمز فى إنجلترا وإنه ليكتب على الأقل بهذه اللغة . وكناقد فإنه ما من روائى فى لغتنا يستطيع أن يدانيه بل إنه لا يوجد أى قسم كبير من جمهرة القراء يعرف ما تعنيه كلمة «ناقد». (فالتعريف المألوف للناقد هو أنه كاتب لا يستطيع أن يخلق ولعله أن يكون مراجعا للكتب) . ومن المؤكد أن جيمز لم يكن ناقدا أدبيا ناجحا . فنقده للكتب والكتاب ضعيف . وهو عندما يكتب عن أحد الروائيين يخرج علينا بين الحين والحين بجملةقيمة نابعة من خبرته الخاصة أكثر مما تكمن قيمتها فى الحكم على موضوع نقده . أما البقية فحديث طلى أو تزكية رقيقة . بل إنه حين يتناول الأشخاص الذين كان بمقدوره فيما يخال المرء أن يمزقهم إربا إربا كإمرسون أو نورتون تتسم لسته بافتقار إلى الثقة ورغبة في أن يكون سخيا ودافع سياسى وإقرار (عند معالجته للكتاب الأمريكيين) بأنه فى ظل الظروف وقتها كان هذا هو أفضل شيء ممكن أو أن له صفات فاتنة. وقد كان أبوه أشد منه مضاء في هذا الصدد . فإن هنرى لم يكن ناقدا أدبيا .

كان ناقدا لا يسطو على الأفكار وإنما على كائنات حية . ونقده إنما هو بأعلى معانى هذه الكلمة خلاق . فشخصياته أو أفضلها إنما يمثل كل منها نوعا متميزا من النجاح فى الخلق : وأخو ديزى ميلر الصغير من نماذج هذا النجاح . إنه إذ يرسم كل شخصية من شخصياته على نحو واضح مسطح إنما يستخلصها من واقع خاص بها

ومحسوس بما فيه الكفاية . وكل شيء معطى إنما يصدق على هذا الفرض ولكن ما يعطى قد اختير بفن عظيم لمكانه في التخطيط العام . وليس التخطيط العام شخصية واحدة أو مجموعة من الشخصيات في حبكة أو في مجرد جمع من الناس . وإنما البؤرة عنده موقف أو علاقة أوجو تدين له الشخصيات بالولاء ، وإن لم يسمح لها بأن تقدم أكثر مما يريدها الكاتب أن تقدمه . إن البطل الحقيقي في أي من قصص جيمز إنما هو وحدة اجتماعية يكون الرجال والنساء من مكوناتها . إنه في رواية «الأوربيون» ذلك الاجتماع الفريد لأشخاص في بيت ونتورث وموقف نجد فيه أن كثيرا من المشاهد الجديرة بالذكر تكون أجزاء لا زمنية منه لا تجرى إلا في تتابع ضرورى . ويمكنك أن تقول في هذا الصدد إن جيمز درامي حيث أن ما اعتاد بينيرو ومستر جونز أن يقوما به لجمهور كبير إنما يقوم به جيمز للأذكياء . فجيمز لا يبارى في كيمياء هذه المواد المستخفية ، هذه الرواسب الغريبة والغازات القابلة للانفجار والتي تتكون على حين غرة من اتصال ذهن بذهن . وشخصيات غيره من الروائيين حين تقارن بشخصياته يلوح أنها لم تجتمع في نفس الكتاب إلا بمحض المصادفة . ومن الطبيعي أن يكون ثمة شيء مخيف محبط كالرمل اللين في هذا الاكتشاف رغم أنه لا يغدو غالبا بصورة مطلقة إلا في القصص التي من نوع «دورة اللولب» . ونحن نجد إرهاصات جزئية بذلك عند هوثورن ولكن جيمز مضى به إلى مدى أبعد بكثير . وهذا هو ما يجعل القارئ فضلا عن الشخصيات ضحيةعلى نحو مريح لتنبؤ لا رحمة به .

إن عبقريةجيمز النقدية تتجلى على أدل نحو في سيطرته على الأفكار وهروبه منها سيطرة وهروبا ربما كانا آخر محك للذكاء الفائق . لقد كان له ذهن بالغ الرهافة إلى الحد الذي لا تستطيع معها أي فكرة أن تخترقه . إن الإنجليز بإعجابهم غير النقدى بفرنسا في هذه الأيام يحبون أن يشيروا إلى فرنسا على أنها موئل الأفكار وهي عبارةإذا أمكننا ليها بحيث تعني حقيقةأو هي على الأقل تحية تسعى إلى أن تعنى أن الأفكار في فرنسا يبحث عنها بصرامة شديدة ولا يسمح لها بأن تشرد وإنما يحتفظ بها لكي يفحصها الكبرياء الوطني في حديقة للنباتات Jardin des Plantes تزار لماما في مناسبات الضرورة العامة ، ومن ناحية أخرى نجد أن انجلترا إن لم تكن موئل الأفكار قد أصيبت على الأقل بعداوها في فترة تقرب من تلك الفترة الزمنية التي غمرت فيها الفئران استراليا . إن الأفكار في إنجلترا تقتات برية لا يمنعها شيء على الانفعالات . وبدلا من أن نفكر بمشاعرنا (وهو أمر مختلف تماما) فإننا نفسد مشاعرنا بالأفكار وننتج الفكرة السياسية والوجدانية متجنبين الإحساس والتفكير . لقد كان جورج ميرديث (تلميذ كارلايل) خصبا بالأفكار وإبيجراماته بديل سهل عن

الملاحظة والاستنتاج . وذهن المستر تشسترتون يعج بالأفكار حتى أنى لا أجد دليلا على أنه يفكر . أما جيمز فى رواياته فيشبه أفضل النقاد الفرنسيين فى اتخاذه وجهة نظر ، وجهة نظر لا تمسها أفكار طفيلية . إنه أذكى رجل فى جيله .

ومن المحتمل أن حقيقة كونه غريباً فى كل مكان يذهب إليه كانت عونا على فطنته المحلية . ذلك أنه منذ بايرون ولاندور لا يلوح أن أى إنجليزى قد استفاد الكثير من عيشه خارج بلاده . لقد رأينا برمنجهام منظورا إليها من تشيلسى ولكننا لم نر تشيلسى منظورا إليها (ومنظورا إليها بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمات) من بادن أو روما . إن هناك مزايا بالتأكيد لمجئ المرء من بلاد كبيرة مسطحة لا يرغب أحد فى زيارتها . مزايا كان كل من تورجنيف وجيمز يستمتعان بها . وقد ظفرت هذه المزايا لهما باعتراف العالم بهما . ولكن أهل أوربا آثروا أن يأخذوا فكرتهم عن روسيا من دوستويفيسكى وفكرتهم عن أمريكا من فرانك نوريس مثلا إن لم نقل من و. هنرى . وعلى هذا فإنهم يفشلون فى أن يلاحظوا أن هناك أنواعا عديدة من بنى وطن هؤلاء الكتاب وأن أغلب هذه الأنواع فى نظر بنى وطنهم توصم بالغباء . والشأن كذلك مع الأمريكيين . فالأمريكيون أيضا قد شجعواهذه الأسطورةعن النمط أو الصيغة أو الفكرةالعامة وهى عادة ما تتمثل فى الأسلاف ذوى الفك المربع والشفاه النحيلة . وهم يحبون أن يقال عنهم إنهم من سلالة قراصنة تجاريين ، حيث إن ذلك يعطيهم شيئا يمكنهم أن يهربوا منه بسهولة عندما يرغبون فى أن يرفضوا أمريكا . وعلى ذلك فقد نجحت روايات فرانك نوريس فى كلا البلدين رغم أنه من الغريب أن أكبر الأجزاء قيمة فى رواية «الحفرة» إنما هو هجاؤها الساخر (واللاشعورى تماما فيما أعتقد لأن نوريس كان ببساطة يصور بصدق الحياة التى يعرفها) لمجتمع شيكاغو بعد ساعات العمل . أما جيمز فقد نحى عنه بهدوء كل هذا التظاهر بالنزعة التجارية التى يحب الأمريكيون أن يقدموها للعين الأجنبية وكان من المحتمل فى انقضاضه على رفاقه فى الوطن بعد إغلاق سوق الأوراق المالية وفى تتبعه رذائلهم وألوان سخفهم عبر الأطلنطى وفى كشفه عنهم فى أعلى سبحات نبلهم أو ثقافتهم أن يتهم بما يلوح لأغلب الأمريكيين سلوكا غير لائق على نحو فاضح . وإننا لنكون مسرفين عليهم لو أننا انتظرنا منهم أن يشعروا بالجميل نحوه . وكذلك نجد أن الجمهور الأمريكى لو أنه كان على درجة من الوعى أكبر مما كان ليجد راحة أكبر حين يجبه بابتسامة هى أبعد ما تكون عن أن تنفجر على شكل الضحك البريطانى . لقد كان موت هنرى جيمز لو أن الناس عنوا به أكثر مما فعلوا خليقا بأن يبعث على راحة كبرى (على كلا جانبى الأطلنطى) ويدعم الاتفاق Entente الأنجلو – أمريكى .

٢ – الجانب الهوثورني :

ليس هدفي هو أن أناقش نقديا حتى وجها أو مرحلة واحدة من جيمز ، وإنما هو لا يعدو أن أقدم كلمة Beitrage نحو أي محاولة لتحديد سوابقه وصلاته و «مكانه» . إننا إذا افترضنا أن علاقة جيمز ببلزاك وبتورجنيف وبأي شخص آخر على ظهرالقارة معروفة ومقيسة – وأنا أشيرإلى كتاب مستر هفر وإلى مقالة مستر باوند – وإذا افترضنا أن علاقته بالرواية الفكتورية لا تذكر ، فإننا لا ننتهي إلى أن جيمز كان ببساطة شابا ماهرا جاء إلى أوربا وحسّن نفسه ، وإنما ننتهي إلى أن تربة نشأته قد أسهمت بنكهة قابلة للتمييز بعد النقل في آخر ثمرة له. بل أننا قد ننتهي إلى النتيجة الكاشفة والقائلة إن نكهته قد تحسنت ، على وجه الدقة ، ومنحت فرصتها ، لا إنه قد تخلص منها من جراء هذا النقل . ولئن كان له هذا المذاق المحلي القوي فمن المحتمل أن تكون له صلة ما بهوثورن ، ولئن كانت له أي صلة بهوثورن فمن المحتمل أن تعيننا على تحليل النكهة التي أتحدث عنها .

عندما نقول إن جيمز «أمريكي» ينبغي أن نعني أن هذه «النكهة» الخاصة به ، وكذلك صفاته الأكثر قابلية للتحديد على نحو أدق ، منتشرة – إن قليلا أو كثيرا – في القارة الواسعة أكثر مما هو الشأن في أي مكان آخر ، ولكننا لا نستطيع أن نعني أن هذه النكهة وهذه الصفات قد وجدت تعبيرا أدبيا عنها في كل الأمة ، أو أنها تتخلل عمل مستر فرانك نوريس أو مستر بوث تاركنتون . فالنقطة هي أن جيمز مواصل ، على نحو إيجابي ، لعبقرية نيو إنجلند ، وأن ثمة عبقرية خاصة بنيو إنجلند لم تكتشف ذاتها إلا في عدد بالغ القلة من الناس في منتصف القرن التاسع عشر – وليست ماثلة ، على نحو ذي دلالة ، في كتابات مس سارا أوردن جويت أو مس إلايزا هوايت أو منشد أبلدور الذي أنسى اسمه . وإنما أعني كل ما نربطه بأماكن معينة من بوسطن وبكونكورد وسالم وكيمبردج (ماس) : وبالذات إمرسون وثورو وهوثورن ولويل . ليس بين هؤلاء الرجال ، باستثناء هوثورن ، من هو بالغ الأهمية بصفته الفردية ، فهم جميعا يستطيعون أن يكونوا – وربما كان ينبغي أن نجعلهم يلوحون – شديدي الحماقة ، بيد أن فيهم «شيئا ما» ، ثمة رفعة في إمرسون ، مثلا تظل باقية بعد أن نكون قد أدركنا وصمةالعامية الموجودة في معاصر إنجليزي له ، مثل ماثيو أرنولد الأذكى والأحسن تعليما والأشد يقظة . وإذا حذفنا رجالا من نوع برايانت وويتير باعتبارهما عاميين على نحو مطلق ، فسيظل بمقدورنا أن ندرك وجود هذه الهالة من الرفعة حول الرجال الذين ذكرتهم ، وكذلك لونجفلو ومارجريت فولر وطاقمها وبانكروفت وموتلي وكذلك (فيما بعد) أوجد نورتون وتشايلد وقد ظللتها ، على نحو مبهج ، أشجار دردار هارفرد . من

المحقق أن الفراغ كان من العلامات المميزة لهذا العالم المبرز ، ومن المهم أن نلاحظ أنه لم يكن فى كل الحالات فراغا يوفره المال ، وإنما كان يصر عليه . لا يلوح أن هناك سببا سهلا يبرر لماذا كان إمرسون أو ثورو أو هوثورن رجالا يتمتعون بالفراغ . ويبدو من الغريب أن يكون ضمير نيو إنجلند قد سمح لهم بالفراغ ، ومع ذلك فقد كانوا خليقين أن يحصلوا عليه إن عاجلا أو آجلا ، وهذا – فى الحقيقة – واحد من أفتن ما فيهم ، وهو يقيم حدا واضحا بينهم وبين عالم مصمم على تجنب الفراغ بأى ثمن ، عالم نجد فيه أن ثيودور روزفلت راع للفنون . ومن الوثائق الشائقة لهذا العالم الأخير «رسائل» شاعر بليد على نحو رشيق من جيل أصغر ، من جيل هنرى جيمز ، وهو ريتشارد واتسون جيلدر ، وإصلاح الخدمة الحكومية ، وأعضاء لجنة المبانى المشتملة على عدة شقق ، والسياسة البلدية .

بديهى أن الفراغ فى حاضرة ذات مجتمع متحضر (وقد كان مجتمع بوسطن ، وما زال ، غير متحضر تماما ، ولكنه مهذب بما يجاوز نقطة التحضر) وتبادل للأفكار والمستويات النقدية ، كان خليقا أن يكون شيئا أفضل ، ولكن ما كان بوسع هؤلاء الرجال أن يحصلوا على حاضرة ، وكانوا مصيبين في تقبلهم الفراغ تحت الشروط الممكنة .

وعلى وجه الدقة نجد أن هذا الفراغ ، هذه الرفعة ، هذه الأرستقراطية الأدبية ، هذا الخلق الفريد لمجتمع كان فيه رجال الأدب من أحسن الناس أيضا ، يتعلق بهنرى جيمز . إن وعيا بهذه القرابة هو الذى يجعله شديد الحنان والرفق فى تقديره لإمرسون ونورتون والسفير المحبوب . وبالنسبة لهوثورن – وهو أهم هؤلاء الناس فى أى مسألة متعلقة بفن الأدب – كانت علاقته أشد شخصية ، ولكن لا مجال للقول بأنه تأثر بهوثورن أكثر من أى من الشخصيات الأخرى في هذه الخلفية . إن جيمز يدين بالقليل ، والقليل جدا ، لأى شخص . ثمة كتاب معينون درسهم عن وعى ، ولم يكن هوثورن واحدا منهم ، ولكن – على أية حال – فإن علاقته بهورثون كانت على مستوى مختلف عن علاقته ببلزاك مثلا ، إن تأثير بلزاك – وهو ليس بالتأثير الطيب على وجه العموم – واضح تماما فى بعض رواياته الباكرة ، وتأثير تورجنيف أغمض ولكنه أفيد . أما أن جيمز كان – فى فترة معينة – متأثرا ببلزاك ، وأنه تابعه بإعجاب أشد تركيزا فواضح من نغمة نقده لذلك الكاتب إذا قارناه بنغمة نقده لتورجنيف أو هوثورن . وفى كتاب «شعراء وروائيون فرنسيون» ، وإن يكن من أعماله الباكرة ، نجد أن موقف جيمز من بلزاك هو بالضبط موقف الذى اجتذب من مداره جدا ، وربما كان قد نبهه – على نحو صحى جدا – فى السن التى يكاد أى منبه أجنبى أن يكون طيبا فيها ، وأنه قام برد فعل – فيما بعد – ضد بلزاك ، وإن لم يبلغ به نقطة الظلم له . إنه يتناول بلزاك بحذق

وإنصاف . ومن ناحية أخرى ، فليس فى مقالته عن تورجنيف ما نخرج به إلا حس مؤثر بالتقدير ، وأقل من ذلك ما نخرج به من مقالته عن فلوبير . أما دراسته الجذابة لهوثورن فمختلفة تماما عن أى من هذه المقالات . إن أول صفة جلية فيها هى الحنان ، حنان رجل فر فى وقت مبكر جدا من بيئة بما لا يجعلها تشوهه أو تحبطه ، وفر على نحو بالغ الفاعلية بحيث يمكنه أن يقدم لها هبة المودة . وفى الوقت ذاته يضع إصبعه ، بين الحين والحين ، وبرفق شديد على بعض من عيوب هوثورن الأكثر جدية فضلا عن حدوده .

«تأتى أفضل الأشياء ، كشىء عام ، من المواهب التى هى أعضاء فى جماعة ، فكل امرئ يعمل على نحو أفضل عندما يكون له رفاق يعملون فى نفس الخط ، ويقدمون منبه الإيحاء والمقارنة والمنافسة» . رغم إنه عندما يقول إنه «قد كان هناك ، بوضوح ، عنصر تراخ سخى فى تأليفه» [تأليف هوثورن] فإنه يشير ضمنا إلى غلطة الكسل التى يمكن أن يلام هوثورن عليها أساسا . بيد أننا محتاجون إلى الرفق فى نقد هوثورن ، ومن الأشياء اللازم تذكرها عنه – على وجه الدقة – الحقيقة الصعبة والماثلة فى أن البيئة التى أنتجته بنكهته الأساسية هى ذات التربة التى أنتجت – بنفس الحتمية – البيئة التى عاقته عن النمو .

وفى أمر واحد فقط نجد أن هوثورن أشد صلابة من جيمز : لقد كان حسه التاريخى بالغ المضاء . إن لوذعيته فى حقل تاريخ أمريكا المستعمرات الصغير واسعة ، وقد استخدمها على نحو بالغ التوفيق . كان كلا الرجلين يتمتع بذلك الحس بالماضى والذى هو أمريكى على نحو فريد ، ولكن هذا الحس فى حالة هوثورن كان يمارس فى قبضته على الماضى ذاته ، وهو فى حالة جيمز إحساس بهذا الحس . ومهما يكن من أمر ، فلا حاجة بنا إلى التوقف عند هذا هنا . فالشىء الحيوى حقيقة ، عند العثور على أى قرابة شخصية بين هوثورن وجيمز ، هو ما يمسه جيمز برفق عند ما يقول إن «الشىء الفاتن فى هوثورن هو أنه كان مهتما بالسيكولوجيا الأعمق ، وأنه – بطريقته الخاصة – قد حاول أن يغدو على ألفة بها» . ثمة نقاط أخرى للشبه لا تندرج مباشرة تحت هذا ، ولكن هذه النقطة فائقة الأهمية . والحق أنه يكاد يكفى أن نجمع بين هذين الروائيين اللذين يلوح كل الروائيين الآخرين – بالمقارنة بهما – قابلين لأن يتهموا إما بالسطحية أو الجدب . لست أقول إن هذه «السيكولوجيا الأعمق» أساسية ، أو إنه يمكن دائما الحصول عليها دون فقدان لصفات أخرى ، أو إن أى رواية تغدو أقل اتساما بطابع العمل الفنى بدونها . إنها تعريف ، وهى تفصل الروائيين على الفور عن معاصرى أيهما من الإنجليز . من المؤكد أنه لا ديكنز ولا ثاكرى قد كانت لديه أدنى فكرة عن «السيكولوجيا الأعمق» .

وقد كان لدى جورج إليوت ضرب من الذكاء الثقيل فى صددها (تيتو) ولكن كل شعورها الصادق اتجه إلى الواقعية البصرية لرواية «آموس بارتون» . وهذه الصفة معروفة على القارة ، ولكن منهج ستندال أو منهج فلوبير مختلف عنها تماما . إن الموقف ، بالنسبة لستندال ، أمر مبني عمدا ، وكثيرا ما يكون تمثيلا وثمة وحشة فيه ، تنفخ الحياة فيه القوة أكثر مما ينفخها الشعور ، وتقديمه بصرى على نحو مؤكد . أما هوثورن وجيمز فيملكان ضربا من الحواس ، ووسيطا للاستقبال ، ليس هو البصر . وليس معنى ذلك أنهما يخفقان فى أن يجعلاك ترى ، بقدر ما هو لازم ، ولكن البصر ليس هو الحاسة الأساسية عندهما . إنهما يدركان من طريق قرون استشعار ، و «السيكولوجيا الأعمق» موجودة هنا . من المحقق أن السيكولوجيا الأعمق قد أفضت بهوثورن إلى بعض من أسخف ضروب سرفه وأكثرها تمييزا له ، وقد ظلت دائما تتحول إلى المغرق فى الوهم ، بل والأليجورى الذى هو بديل كسول للعمق . إن هذا الإغراق فى الوهم هو «عنصر التراخى الكسول» ومحاولة الحصول على التأثير الفنى من طريق وسائل مبهرجة . ومن هذا الجانب يمكن للناقد أن يمسك بناصية رواية «دورة اللولب» ، وهى حكاية تساورنى فى صددها شكوك كثيرة ، ولكن المعالجة الفعلية لهامختلفة عن معالجة هوثورن ، ولسنا شغوفين بتقارب الرجلين من ناحية ضعفهما . فالنقطة هى أن هوثورن كان على حساسية حادة بالموقف ، وأنه كان يمسك بالشخصية خلال العلاقة بين شخصين أو أكثر ، وهذا ما لم يفعله شخص آخر عدا جيمز . أضف إلى ذلك أنه يقيم – مثلما يقيم جيمز – جوا صلبا ، وإنه ليحصل بطريقته الغريبة على نيو إنجلند ، مثلما يحصل هنرى جيمز على قسم أكبر من أمريكا ، ومثلما لا يحصل أحد من معاصريهما على ما هو أكثر من قرية أو قريتين أو دغل . قارن بأى شىء استطاع أى معاصر إنجليزى له أن يفعله الموقف الذى يرسمه هوثورن فى علاقة دمسديل وتشيلنجورث . وبالمثل يتحقق القاضى بنشون وكيلفورد ، وهيزيباه وفيبى ، من طريق علاقة كل منهما بصاحبه . فكليفورد ، مثلا ، هو ببساطة تقاطع علاقة بثلاث شخصيات أخرى . إن البعد الوحيد الذى كان بوسع هوثورن أن يمتد فيه هو الماضى ، حيث أن حاضره مجدب على نحو بالغ الضيق . وإنها لخسارة كبرى ، وهو صاحب الملكة المرموقة فى الملاحظة ، أن الحاضر لم يقدم له المزيد كى يلاحظه . بيد أنه سلف جيمز الوحيد من كتاب الإنجليزية الذى كانت شخصياته على وعى بعضها ببعض ، والوحيد الذى كانت رواياته – بأى معنى عميق – نقدا حتى لحضارة هينة . وهنا شىء أكثر تحددا وأقرب من أى اشتقاق يمكننا أن نتتبعه من رتشارد سون أو ماريفو .

وإن الحقيقة الماثلة في كون التعاطف مع جيمز أكثر ما يكون اتضاحا في آخر رواية لجيمز ، وهي رواية «الإحساس بالماضي» ، لتجعلني أشد تأكدا من صدقه . وفي عين الوقت كان جيمز قد تطور على نحو أعقد من أى شيء عرفه هوثورن المسكين . لم يكن هوثورن ، بثقافته البالغة التحدد ، قد تعرض لأى تنوع محير في المؤثرات . أما جيمز ، في سيرة تحسين ذاته المدهشة ، فيقارب هوثورن - على أوضح الأنحاء - في بداية طريقه ونهايته . في البداية كمجرد أديب شاب من نيو إنجلند ، وفي النهاية بما يقرب من أن يكون إيماءة دنو منه . إن رواية «رودريك هدسون» هي رواية شاب ماهر ومتفتح من نيو إنجلند ، يعوزه النضج ، ولكنه يدنو لتوه من وعي بالذات لم يصل إليه هوثورن البتة . وإذا قارنا هذه الرواية بقصة «ديزى ميلر» أو «الأوربيون» أو «الأمريكي» لوجدنا روحها النقدية بالغة الفجاجة . بيد أن رواية «الفون المرمرى» ، وهي الرواية الوحيدة لهوثورن التي تدورأحداثها فى أوربا ، ذات كمدة سيمرية . وقد كان عقل مؤلفها مقفلا إزاء الانطباعات الجديدة رغم كل ما فيها من مواد تنجيد «**أسرار أدولفو**» ولتر سكوت ، ورغم أن الرجل العجوز يقيم ضربا من الجو المعنوى الصلب لا يتوصل إليه جيمز الشاب . إن جيمز فى رواية «رودريك هدسون» لا يتفوق كثيرا على هوثورن في استخدامه لدوما ، وكما يعترف فى مقدمته التالية ، فإنه أقرب إلى أن يكون قد أخفق في استخدامه لنورثامبتون (*) .

إنه ، في الطبعة التالية ، يقلل من سخافات نحت رودريك بعض الشيء ، الظمأ المشجي وآدم العملاق ، أما مستر سترايكر فيظل فشلا ، وحكم شاب يتفكه عن وعى ، وإيماء أكثر مما ينبغى برواية «مارتن تشزلويت» . أما الشبه النوعى بهوثورن فيتمثل في الطرافة العارضة الثقيلة للأسلوب ، والنزوة المملة البالغة الاختلاف عن انضباط كتاب «المشهد الأمريكي» ، واللفظية . وهو أيضا يطابق بين ذاته وورلاند أكثر من اللازم ، ولا ينفذ ببصره من وراء الوقار الذى خلقه في تلك الشخصية ، ويرتكب الخطيئة الأصلية : خطيئة عدم «رصد» إحدى شخصياته . إن إخفاقه فى خلق موقف واضح : فهناك مريستينا وماري ، وكلتاهما في مكانها على نحو طيب ، ولكنه لا يضعهما قط في علاقة كل منهما بالأخرى ، إن تشويق الكتاب ، بالنسبة لغرضنا الحالي ، إنما يتمثل فيما لا يفعله بطريقة هوثورن ، وفي محاولته الكاشفة أن يصل إلى شيء أكبر ، وهو ما سينتهى به إلى ذات النجاح إلى جانب الكثير بالإضافة إلى ذلك .

(*) أكان هوثورن ماثلا فى عقل جيمز هنا على الإطلاق ؟ إنه يقول في نقده للرواية «البيت ذو القباب السبع» : «إنها تنقل إلى القارئ المدرب انطباعا بأصيل صيفي في بلدة بنيو إنجلند تظللها أشجار الدردار» وفي مقدمته لرواية «**رودريك هدسون**» يقول : «إن ما تنقله لى الفصول الأولى من الكتاب اليوم ليس جو بلدة نيو إنجلند الظليل» .

إن اهتمامه بـ «السيكولوجيا الأعمق» ، وملاحظته ، وإحساسه بالموقف ، إذ تنمو من كتاب إلى كتاب تبلغ ذروتها فى رواية **«الإحساس بالماضى»** (وليس معنى هذا أنها ، بحال من الأحوال ، خير رواياته) ، وتتحد مع سائر صفاته الشخصية والجنسية . إن عظمة جيمز واضحة فى قدرته على النمو كفنان وفى قدرته على إبقاء ذهنه واعيا بالتغيرات التى طرأت على العالم أثناء خمس وعشرين سنة . وإنه لمن المرموق (فى صدد التمكن من رقعة من التاريخ الأمريكى) أن يتمكن الرجل الذى صور أسرة ونتورث فى الثمانينيات من أن يصور أسرة برادهام فى المئويات . إن آل ميدمور فى رواية **«الإحساس بالماضى»** ينتمون إلى نفس الجنس الذى ينتمى إليه آل ونتورث ، وكذلك بالتأكيد آل بنشون . قارن هذا الكتاب برواية **«البيت ذو القباب السبع»** (وهى أفضل روايات هوثورن فى نهاية المطاف) . إن الموقف وهو «ضمور أسرة وانقراضها» أقرب ، على السطح ، إلى أن يكون أعقد من موقف جيمز الذى يشتمل (على قدر ما أنجز من كتابه) على علاقات شخصيات أقل . بيد أن موقف جيمز الحقيقى هنا ، وصعود رالف الدرج هو منه بمثابة المفتاح ، كفتح هبزيباه دكانها ، موقف حالات ذهنية مختلفة . فموقف جيمز هو ضمور فكرة وانقراضها . إن مأساة بنشون بسيطة ، و«اللعنة» الحالة بالأسرة مسألة تنتمى إلى أبسط آليات السحر . لقد أخذ جيمز إحساس هوثورن بالأشباح ومنحه قواما . وفى الوقت ذاته جعل المأساة أكثر أثيرية : إنها مأساة ذلك «الإحساس» ، وتضخم حضارة جزئية فى شخص رالف ، وحيوية آل ميدمور السوقية ، فى اضمحلالهم المالى على النقيض من اضمحلال رالف فى قلب ازدهاره المالى ، وذلك – على وجه الدقة – فى الوقت الذى كان يجب أن يكونوا فيه الحضارة التى جاء ليبحث عنها . وكل هذا إنما تراقبه أوروبا الغائبة وإن تكن واعية . ولست أود أن ألح على هوثورنية مواجهة الصورة ، وأهمية فتح باب . ومن المؤكد أنه لا حاجة بنا إلى أن نصر على أن هذا الكتاب هو أهم الأشياء التى أنجزها هوثورن وأصلبها قواما . وربما كانت هناك مادة أقدر على البقاء حتى فى تلك الرواية الأخرى الناقصة : «البرج العاجى» . ولكنى أعتبر أنها رحلة يمكننا أن نسمح له بها ، بعد حياة تناول فيها مواهب شبيهة بمواهب هوثورن ، وجعلها تغل عائدا أكبر مما وسع هوثورن المسكين أن يجنيه من تربته الجرانيتية . إنها تدريب مسموح به يلوح لنا فيه – من طريق خيال قريب على نحو مشروع – إن هوثورن يعود وسيطه إلى الوجود مرة أخرى ، لكى يذكر جيلا أصغر سنا ، يعوزه التصديق ، بما كانه حقيقة ، لو أنه أتيحت له الفرصة ، ويشهد برضاه لأن تلك الفرصة قد أتيحت لجيمز .

قصيدتا جونسون "لندن" و "غرور الأمانى الإنسانية" (*)

(١٩٣٠)

ثمة مقالة جديرة بأن تكتب عن المقتطفات التى كان السير ولتر سكوت يصدر بها عناوين فصول رواياته ، وتكشف عما كان ذلك الروائى يمتازبه من قراءة واسعة وذوق نقدى جيد . وقد مضت سنوات طويلة - حوالى ثلاثين سنة - على مقتطف من أربعة أبيات استوقفنى عنده ، ولا أستطيع الآن أن أتذكر موقعه من أى فصل ولا من أى رواية .

قدر لمصيره ساحل قاحل

وقلعة صغيرة ، ويد مريبة

وخلف اسما يشحب له العالم

إن أراد الإيماء به إلى عبرة أو زخرفة حكاية .

ولم أقرأ قصيدة «غرور الأمانى الإنسانية» إلا بعد ذلك بزمن طويل . ولكن الانطباع الذى خلفته القصيدة بأكملها فىّ لم يكن إلا تأكيدا للانطباع الذى خلفته الأبيات الأربعة فىّ منذ ذلك الزمن الطويل ، فهذه الأبيات ، وخاصة الأولان منها ، بالتتابع الحتمى والمضبوط لكلمات «قاحل» و «صغيرة» و «مريبة» فيهما ، مازالت تلوح لى من بين أفتن الشعر الذى كتب بذلك المصطلح الخاص .

من الخطر أن يعمم المرء القول عن شعر القرن الثامن عشر مثلما هو خطر أن يعممه عن شعر أى عصر آخر ، ذلك أن هذا القرن كان - كأى عصر آخر - فترة انتقال . لقد اعتدنا أن نقسم شعر هذا القرن تقسيما ثلاثيا أوليا إلى : شعر بوب ، وشعر التفلسف المغرق فى العاطفية «تومسون وينج وكوبر» ، وشعر الحركة الرومانسية الباكرة . والذى حدث حقيقة هو أنه بعد موت بوب لم يبق شاعر له القدرة على أن يفكر ويشعر مثله بما يكفى لأن يجعله يستخدم لغة بوب استخداما موفقا . وحاول عدد كبير من شعراء الدرجة الثانية المجيدين أن يكتبواشيئا يشبه ما كتبه بوب دون أن يفطنوا

(*) مقدمته لقصيدتى صامويل جونسون «لندن» و «غرور الأمانى الإنسانية» فى طبعة كتب هاسلوود ١٩٣٠ . وقد أعيد نشرها فى كتاب **مقالات نقدية إنجليزية ، القرن العشرون** ، اختيار وتقديم فيليس م. جونز ، سلسلة كلاسيات العالم ، طبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٥٤ ، ص ٣٠١ - ٣١٠ .

إلى الحقيقة الماثلة فى أن ما حدث من تغير فى الحساسية يستلزم تغيرا فى المعجم اللفظى . إن الحساسية تتغير من جيل إلى جيل فى كل إنسان ، أردنا ذلك أو لم نرده ، ولكن التعبير لا يتغير إلا بواسطة رجل ذى عبقرية . والحق أن كثيرا من شعراء الدرجة الثانية ليسوا من الدرجة الثانية إلا لهذا السبب بالضبط فهم لم يؤتوا من الحساسية والوعى ما يدركون معه أنهم يشعرون على نحو مختلف عن الجيل السابق لهم ومن ثم يتعين عليهم أن يستخدموا الكلمات على نحو مختلف . لقد وجد كثير من شعراء الدرجة الثانية المجيدين فى القرن الثامن عشر وأغلب الظن أنهم كانوا شعراء من الدرجة الثانية لأنهم كانوا عاجزين عن العثور على أسلوب للكتابة خاص بهم يلائم ما يريدون أن يتحدثوا عنه ويلائم النحو الذى أدركوا عليه موضوعهم .

ونحن نجد فى مثل هذه الفترات أن الشعراء الذين ما زالوا يستحقون القراءة يمكن تقسيمهم إلى نوعين : شعراء حاولوا مهما يكن قصورهم أن يبتدعوا فى المعجم اللفظى ، وشعراء كانوا محافظين فى حساسيتهم بما يكفى لأن يجعلهم قادرين على ابتداع تنويع شائق على المعجم اللفظى القديم . وأصالة جراى وكولنز إنما ترجع إلى استخدامهما أسلوبا أوغسطيا يلائم حساسية القرن الثامن عشر . وأصالة جولد سميث إنما ترجع إلى امتلاكه ناصية القديم والجديد فى توازن دقيق لا يحدث معه صدام بمعنى أنه أوغسطى ولكنه مغرق فى العاطفية وريفى دون تنافر . ومن بين كل شعراء القرن الثامن عشر نجد أن (صامويل) جونسون أقربهم إلى أن يكون شهيدا بعد نضال كما أنه من بين كل شعراء هذا القرن نجد أن جولد شميث وصامويل جونسون جديران بالشهرة لأنهما استخدما – بطريقة جميلة – الشكل الذى استخدمه بوب دون أن يكونا قط مجرد محاكين له . ونحن نجد من وجهة نظر صانع الشعر أن نوع أصالتهما مرموق كأى نوع آخر إذ من المحقق أن الأصالة مع **«أقل قدر»** من التغيير تكون أحيانا أبرز قيمة من الأصالة مع **«أكبر قدر»** من التغيير .

ثمة خصائص معينة يتوقع المرء أن يجدها فى أى لون من ألوان الشعر الجيد لأى عصر من العصور وقد نذهب إلى القول بأن هذه الخصائص هى التى يشترك فيها الشعر الجيد والنثر الجيد . إننا لا نكاد نجد أى شاعر مجيد فى الإنجليزية يكتب نثرا رديئا كما نجد أن بعض الشعراء الإنجليز كانوا يعدون من بين أعظم كتاب النثر الإنجليزى . لقد كان أفتن كتاب النثر فى عصر شكسبير – فيما إخال – هو شكسبير نفسه وكان ملتون ودريدن يعدان من بين أعظم كتاب النثر فى عصرهما . قد يذكر المرء أيضا وردزورث وكولردج وكيتس وشلى لا فى مراسلاته وإنما فى مقالته (دفاع عن الشعر) بالتأكيد . وليس ذلك علامة على التقلب وإنما هو علامة على التوحد . فثمة

خصائص جوهرية للنثر الجيد هى فى عين الوقت جوهرية للشعر الجيد وقد نقول - مؤكدين - مع إزرا پاوند : إن الشعر ينبغى أن يكتب على الأقل بالجودة التى يكتب بها النثر . بل إننا قد نذهب إلى القول بأن أصالة بعض الشعراء إنما ترجع إلى عثورهم على طريقة يقولون بها فى الشعر ما لم يستطع غيرهم أن يقوله إلا فى النثر شفويا كان أو مكتوبا . من هذا النوع كانت أصالة دن الذى حاول - رغم استخدامه عروضا منمقا ومعجما لفظيا غريبا -أن يحافظ فى كتابته على نغمة المتحدث المباشرة غير الرسمية . إن دن يصنع شعره من المحاورات المثقفة وإن تكن دارجة على الألسن . ودريدن يصنع شعره من نثر الخطابة السياسية . وپوپ يصنع شعره من أكثر أساليب غرف الجلوس صقلا . ويمكننا أن نقول نفس الشىء عن جولد سميث وصامويل جونسون لأن شاعرية نظمهما ترجع جزئيا إلى أن هذا النظم يمتلك فضائل النثر الجيد .

إن من يدينون أو يتجاهلون شعر القرن الثامن عشر «بالجملة» en bloc على أساس أنه «نثرى» إنما يرتطمون بما فى كلمة «نثرى» من غموض إلى الحد الذى يصلون معه إلى النتيجة الخاطئة بالضبط . فلا حاجة بنا إلى فحص قدر كبير من شعر القرن الثامن عشر الأقل مرتبة حتى نتحقق من أن مشكلته هى أنه لم يكن نثريا بما فيه الكفاية . إننا نميل إلى استخدام كلمة «نثرى» لا بمعنى أنها «تشبه النثر» فحسب وإنما بمعنى أنها «تفتقر إلى الجمال الشعرى» . ونحن نجد أن معجم أوكسفورد وكل المعاجم الأخرى تجيز لنا هذا الاستخدام . ينبغى علينا فقط أن نميز بين الشعر الذى يشبه النثر **الجيد** والشعر الذى يشبه النثر **الردئ** . وإنى لأومن - حتى فى هذه الحالة - بأن النثر الذى هو ردئ لأنه يشبه الشعر الردئ أكثر من الشعر الذى هو ردئ لأنه يشبه النثر الردئ . فتوافر فضائل النثر الجيد هو أول متطلبات الشعر الجيد وأدناها مرتبة .

وإذا نظرت إلى الشعر الردئ لأى عصر من العصور لوجدت أن أغلبه يفتقر إلى فضائل النثر . وعندما يأتى عصر يكون شعره جيدا فإنه يكون - فى أغلب الأحيان - مسبوقا بعصر يكون شعره رديئا لأنه كان مفرطا فى الشاعرية والتكلف ثم يلى هذا العصر عادة فترة أخرى من هذا النوع . لقد كان نمو الشعر المرسل على يدى شكسبير وبعض معاصريه ثمرة استخدام وسيط يكاد البدء باستخدامه أن يكون عملية شعرية جموحا يمكنها أن تنقل أحمال النثر وتعرض مناحى حذقه . وقد حقق شكسبير ومعاصروه ذلك قبل أن ينمو النثر ذاته إلى درجة عالية . ويكشف لنا إنتاج دن - بدرجة أقل - عن نفس الحقيقة . فهو يمتلك فضائل النثر. وقد كان العناء الثقيل

لمقلديه الأقل مرتبة يتمثل في محاولتهم النزول بمعجمه اللفظى إلى مواضعات شعرية لا حياة بها . كان الكلام - فى نفس الوقت - يتغير . وقد لاح دريدن وكأنما ينظف لغة الشعر ويعود به مرة أخرى إلى نظام النثر . ولذلك فهو شاعر عظيم .

لم يكن من الممكن أن يدوم المعجم اللفظى للعصر الأوغسطى لأنه لم يكن من الممكن لهذا العصر نفسه أن يدوم ، ولكن ثقافته كانت من الإيجابية إلى الحد الذى نجد معه أن أقدر الكتاب ظلوا سنين طويلة يتعاطفون معها تعاطفا طبيعيا كما سحقت هذه الثقافة عددا من الكتاب الأقل مرتبة ممن شعروا على نحو مختلف ولكنهم لم يجرؤا على مواجهة هذه الحقيقة فصبوا خمرهم الجديدة - وهى فقيرة دائما ولكنها طيبة النكهة أحيانا - فى القوارير القديمة . ونجد - رغم ذلك - أن تأثير دريدن وبوب فى منتصف القرن الثامن عشر لم يكن - بأى شكل من الأشكال - كبيرا أو ضارا إلى الحد الذى نتخيله . فثمة جزء كبير من أردأ شعر ذلك العصر قد كتب تحت تأثير ملتون :

بعيدا فى اليباب المائى حيث

يدحرج الأطلنطى موجته الواسعة من عالم إلى عالم

من شواطئ لابرادور الصنوبرية

إلى ثول المتجمدة شرقا ، وارتفاع الموجة فى الهواء

نحو السماء ترفعه كيلدا البعيدة .

(ماليت : أمينتور وثيودورا)

ومن ثم فبعيدا عن الجمال والأشكال البهيجة

التى يخلقها خيال الإنسان : خياله غير المروض - يخلقها من المناظر

الناقصة لهذا العالم الدائب التغير

يخلقها وينظر إليها مفتونا بها .

(اكنسايد : مسرات الخيال)

بيد أننا نجد إلى جانب هذا الحشو الملتونى الذى لا يستحق الاحترام إلا لأن كوبر وتومسون وينج جعلوامن هذا الاتجاه أداة للتأمل وملاحظة الطبيعة مما مهد الطريق لوردزورث ، وإلى جانب العدد الذى لا يحصى من القصائد والذى لم نعد نذكر منه غير قصائد جراى وكولنز نجد محصولا جديرا بالذكر من الثنائيات الخماسية التفعيلة التى لا يستطيع المرء إلا أن يقول عنها : إن هذا الشكل الشعرى هو آخر

شكل يصلح لما كان أصحابه يريدون أن يقولوه ، من هذا النوع كانت قصيدة (الحديقة النباتية) ومنافساتها :

من يرى أسراب الصيف اللامعة

عشرة آلاف شكل مذهب فى مرح

تلهو فى رقصة عنيفة من التدويم المختلط

وتصطلى فى شعاع الشمس وتجمل اليوم ...

(بروك : الجمال العالمي)

فهذا تدهور . إن القرن الثامن عشر فى الشعر الإنجليزى - بعد بوب وسويفت وبريوروجاى - ليس عصر الشعر البلاطى . إنه أشبه بعصر قسس ريفيين ومدرسين متقاعدين وقد حلت به لعنة اسمها المواضعات الرعوية . فقصائد كولنز الرعوية رديئة بما فيه الكفاية وقصائد شنستون الرعوية بالغة الإملال . كما ابتلى ذلك العصر بالعقول التى تجتر أفكارها . إن شعر ذلك القرن شاعرى إلى حد لا يحتمل وبدلا من أن يستخدم شعراؤه الشكل الملائم لمادتهم - إن وجدت على الإطلاق - ويدخلوا عليه فضائل النثر اكتفوا بتطبيق تفاصح ملتون أو أناقة بوب على مادة لا تحتمل ذلك على الإطلاق إلى الحد الذى نجد معه أن ما يريد هؤلاء الشعراء أن يقولوه يبدو دائما وكأنه مندهش من الطريقة التى اختاروا أن يقولوه بها .

وفى هذا العصر الريفى الرعوى المتأمل نجد أن صامويل جونسون كان أبعد أشخاصه عنه. إن جولد سميث أقرب إلى أن يكون شاعر عصره بعاطفيته الذائبة التى لا ينقذها غير دقة لغته ولكن صامويل جونسون يبقى من أهل المدينة وإن كان من المحقق أنه ليس من رجال البلاط ، إنه دارس للإنسانية لا للتاريخ الطبيعى وهو كاتب النثر عظيم لا طاقة له على احتمال الفتيان وبائعات اللبن . إنه يشارك كراب فى روحه أكثر مما يشارك أيا من معاصريه ولكنه - فى عين الوقت - آخر الأوغسطيين . إنه ليس مقلدالدريدن أو بوب بحال من الأحوال ولكنه يدمغ شعره بطابع شخصى تماما رغم أن معجمه اللفظى وثيق الصلة بمعجمهما .

إن الأهجيتين (التاليتين) هما التدريب الوحيد لجونسون على هذا الجنس الأدبى . لقد ظهرت قصيدة : «لندن» عام ١٧٣٨ ، وظهرت قصيدة **«غرور الأمانى الإنسانية»** عام ١٧٤٩ ، وعندى أن هذه القصيدة الثانية هى الأفضل . ولكنهما - كلتيهما - تلوحان لى من بين أعظم الأهاجى المنظومة فى الإنجليزية أو فى أى لغة أخرى . وبقدر ما تكون

المقارنة مشروعة ، فلست إخال أن جوفنال ، وهو النموذج الذى احتذاه ، يفضله . إن قصيدتيه أهجيتان أصفى من أى شيء كتبه دريدن أو بوب ، وأقرب فى روحهما إلى الشاعر اللاتينى . لأن الشاعر الهجاء ، من حيث المبدأ ، أخلاقى صارم يدين رذائل زمانه أو مكانه ، وجونسون أحق بأن يدعى هذه الجدية من بوب أو دريدن . فإن الهجاء ، بين يدي دريدن ، يكاد يغدو قذفا . وقد كان دريدن ذا موهبة خاصة فى الهزل . أما بوب فإنه أشد ذاتية مما ينبغى أن يكون عليه الهجاء الحقيقى ولكن جونسون – من إحدى الزوايا – يعود إلى تقليد أقدم عهدا : إذ مهما تمكن القصائد التهكمية التى كتبها مارستون أو حتى هول أقل مرتبة من قصائد جونسون التهكمية فمن المؤكد أنها أقرب إلى روح جوفنال من قصائد دريدن أو بوب . إن دريدن – بالمعنى الحديث للكلمة – فكه وفطن . وبوب –بالمعنى الحديث الكلمة – فطن وإن لم يكن فكها . أما صاموييل جونسون الذى لم يكن بالفكه ولا الفطن بهذا المعنى فقد كان يملك رغم ذلك «**الفطنة الملائمة للشعر**» وهى التى كان يمتلكها القرن السابع عشر والعصر الأوغسطى . وأستطيع أن أعرض هذا بعدد قليل من أبياته خيرا مما أستطيع أن أعرضه بأى تعريف :

فانظر إذن أى شرور تهاجم حياة طالب العلم :

الكدح والحسد والحاجة وراعيه والسجن .

قضى على ملتمس فقير أن ينتظر

بينما تقاطع بعض السيدات بعضا ويتجادل العبيد .

إن القدر لا يجرح القلب الكريم قط أكثر مما هو الشأن عندما

تشحذ إهانة بليد الذهن السهم .

متحذلق نارى مغرور بوظيفته الجديدة ،

ينام على الأشواك إلى أن يقتل عدوه ؛

أو مخمور لاه يترنح خارجا من مأدبة

ويثير عراكا ، ثم يطعنك على سبيل المزاح .

وإنى إخال أن إيجاز مثل هذا الشعر يمنح قارئه رضاء كبيرا . فهو قد قال ما يريد أن يقوله بتهذيب يحسن الشعر المعاصر صنعا إذا هو درسه . والرضاء الذى أجنيه من مثل هذه الأبيات هو ما أسميه «**أدنى**» خصائص الشعر . فهناك أشعار

أعظم بكثير من أشعار صامويل جونسون ولكن في نهاية الأمر : ما أقل ، بل ما أشد قلة ، الشعر الجيد في أى مكان . ونوع الرضاء الذى تمنحنيه هذه الأبيات هو شيء ينبغي أن أجده على الأقل في أي شعر كي أحبه . إن الثقة والسهولة التي يصيب بها جونسون هدفه في كل مرة هي ما تجعل منه شاعرا . والهجمات التي تخطئ هدفها لمعاصره تشرشل – وهو ليس بالرجل الضعيف الملكات بأى حال من الأحوال – لا تصنع شعرا . فتشرشل يمنحنا أحيانابيتا صائبا ، ولكنه لا يمنحنا قط قصيدة صائبة .

وإن نظم جونسون ليمتاز بالخصائص الطيبة لأحسن نثره وأحسن نثر عصره . ونحن نجد في بولينبروك في أحسن أحواله ، على سبيل المثال ، شيئا من هذه الميزة نفسها .

إن من يريدون من الشعر أحلام يقظة أو تصويرا لرغباتهم وشهواتهم الخاصة الضعيفة أو ما يتوهمون أنه «حدة» العاطفة لن يجدوا شيئا كثيرا من ذلك في صامويل جونسون . إنه – مثل بوب ودريدن وكراب ولاندور – شاعر لمن يريدون الشعر لا شيئا آخر يكون تكئة لأباطيلهم الخاصة . وأنا أحيانا ما أعتقد أن عصرنا ، بعدته المنمقة من العلم والتحليل النفساني ،أقل صلاحية من العصر الفيكتوري لأن يتذوق الشعر كشعر . غير أنه إذا لم تكن الأبيات ١٨٩ – ٢٢٠ من قصيدة **«غرور الأماني الإنسانية»** شعرا ، فإني لا أعرف ما المراد بهذه الكلمة .

من "الدين بلا مذهب إنسانى"

(١٩٣٠)

[من مقالة أسهم بها فى كتاب **المذهب الإنسانى وأمريكا** ، تحرير نورمان فورستر ، الناشر : فارار ورانيهارت ، نيويورك ، ١٩٣٠] .

لم أجد نظاما فى المذهب الإنساني ، وإنما نظام ذهنى قليل من دراسة قليلة للفلسفة . بيد أن النظام الصعب هو نظام وتدريب الوجدان ، وهذا هو ما يحتاج إليه العالم الحديث حاجة كبرى ، وهى حاجة من الجسامة إلى الحد الذى لا يكاد يفهم معه معنى الكلمة . وقد وجدت أن هذا لا يتيسر إلا من خلال دين قطعى . لست أقول إن الدين القطعى مبرر لأنه يفى بهذه الحاجة . فذاك على وجه الدقة هو النزعة النفسية ، والمذهب المفترض أن الإنسان مركز الكون ، وهو ما أود أن أتجنبه – وإنما لا أعدو أن أقرر إيمانى بأنه ما من سبيل آخر للوفاء بهذه الحاجة . ثمة كثير من الثرثرة عن التصوف : وعند العالم الحديث تعنى هذه الكلمة انغماسا مرشِشا فى الوجدان ، بدلا من أكثر صور التركيز والـ askesis ترويعا . غير أنه ربما كان مما يستغرق عمرا كاملا أن يدرك المرء فقط أن رجالا من نوع حكماء الغابة وحكماء الصحراء وأخيرا أتباع سان ڤيكتور ويوحنا الصليب وكذلك (بطريقته الخاصة) أغناطيوس كانوا حقيقة **يعنون ما يقولونه** . إن من لهم الحق فى الحديث عن النظام هم فقط الذين أطلوا على الهوة .

من « دن فى عصرنا »

(١٩٣١)

[من مقالة نشرت فى كتاب **إكليل غارلجون دن** ، تحرير تيودور سپنسر ، مطبعة جامعة هارڤرد ، كمبردج ١٩٣١]

أعلم أنها الذكرى المئينية الثالثة ١٦٣١ – ١٩٣١ : بيد أن الفترة بالنسبة لخبرتى الخاصة ، فى نطاق هذه المقالة ، هى على وجه التقريب ما بين ١٩٠٦ – ١٩٣١ . أعنى أنه كان من عادة الأستاذ بريجز أن يتلو – بإغراء وجاذبية عظيمين – أشعارا من دن على طلبة السنة الأولى بجامعة هارڤرد ، حين يتجمعون فيما كان يدعى – على ما أذكر – «إنجليزى أ» . أعترف أنى الآن قد نسيت ما قاله لنا الأستاذ بريجز عن الشاعر ، ولكنى أعرف أنه مهما يكن من شأن ما قاله قد كانت كلماته ومقتطفاته كافية لكى تجذب إلى القراءة الخاصة واحدا على الأقل من طلبة السنة الأولى كان قد تشرب – بالفعل – بعضا من الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين ، ولكنه لم يكن قددنا بعد من الشعراء الميتافيزيقيين . أستطيع – من تلك النقطة – أن أتتبع ، فى غير يقين ، تقدم علاقتى الخاصة بدن ، ولكنى لا أستطيع أن أفسر ظهوره العام نحو الشهرة المئينية الثالثة . أعلم أنى عندما جئت إلى لندن سمعت عن دن ، فى المحادثات الاجتماعية ، أكثر مما سبق لى سماعه . وكان ذلك راجعا جزئيا إلى أن دزموند مكارثى كان يتحدث بحماس عن دن ، وكان كل إنسان يعرف أن مكارثى ظل لسنوات يخطط لكتابة كتاب عنه . ويؤسفنى أن أقول إن كتاب مكارثى لم يكتب بعد – والحق أنه ما من أحد قدتوقع أن يكتب . بيد أنه مهما يكن من أمر ، ومن خلال أية مؤثرات لأية أسباب ، قد غدا دن شاعراً يتعين على كل طالب جامعى مثقف فى الأقطار الناطقة بالإنجليزية أن يجهر بأنه على الأقل يعرف عمله . وأعلم أنه بمجىء عام ١٩٢٦ ، عندما ألقيت بعض محاضرات عن دن ، كان الموضوع شائعا ، بل وآنى الأهمية تقريبا . وأعلم أنه بمجىء عام ١٩٣١ قد عولج الموضوع معالجة وافية إلى الحد الذى لا يلوح معه أن ثمة مبررا ممكنا لتحويل محاضراتى إلى كتاب .

ليست المسألة ، بالضبط ، هى أن أحدا قد كتب ، بالفعل ، كتابا باتا . حقا أن ثمة كتبا بالغة الجودة بحيث لا يعود هناك إلا عذر قليل لكتابة كتاب آخر . فأطروحة مس رامزى المكتوبة بالفرنسية زاخرة بالمعلومات على نحو غير عادى ، رغم أنها تذيع

آراء عن دن أظن أننا قد جاوزنا طورها . والأستاذ جريرسون – فى مقدمته لمختاراته من الشعراء الميتافيزيقيين كما فى مقدمته وهوامشه على طبعته العظيمة للقصائد – يجمع إلى درجة غير مألوفة بين الدرس العلمى الرائع والإدراك الحساس . ومستر ماريو پراتس – فى مقالة طويلة له – يجمع بين هذه الملكة الأخيرة ومعرفة فريدة بكل الشعر الأوربى المعاصر لدن . ومستر چون هيوارد قد أخرج كتابا يشتمل على كل شعر دن مع مختارات ممتازة من نثره . ومستر جورج ليامسون قد كتب كتابا يربط ، على نحو جدير بالإعجاب ، بين شعر دن وشعر أتباعه وبعض من شعر العصر الحديث . ومسيو بيير لجوى قد قال بالأصالة عنا تقريبا كل ما نريد أن نقوله عن عروض دن . ومع ذلك فرغم أن الموضوع قد عولج على نحو جدير بالإعجاب ووافٍ قد يكون هناك مكان لكتاب آخر عن دن ، خلا أن شعر دن – فيما أعتقد – من شأن الحاضر والماضى القريب أكثر مما هو من شأن المستقبل .

لست أريد ، بحال من الأحوال ، أن أؤكد أن أهمية شاعر معين ، أو نمط من الشعر معين ، لا تعدو أن تكون بدعة جارية من قبيل النزوة . وإنما أريد ، ببساطة ، أن أميز بين ما هو مطلق وما هو نسبى فى الشعبية ، وأن أتبين فى النسبى (عندما يفضل شاعر من الشعراء بلا موجب أو عندما يتجاهل بلا موجب) عنصرا مما هو منطقى وعادل وذو مغزى . وتستطيع دراسة شعبية دن ، والنظريات المتنوعة فى صدده ، أن تمثل لهذا التمييز على نحو بالغ الجودة .

لابد لنا – إذا أردنا أن نتحدث عن الشعر – من أن نفترض أن ثمة مرتبية شعرية مطلقة من نوع ما ، فنحن نبقى فى مؤخرة أذهاننا تذكرة بنهاية ما للعالم ، بيوم ديتونة نهائى يجتمع فيه الشعراء بمراتبهم وطبقاتهم . وهناك على المدى الطويل أعظم وأدنى نهائيان . بيد أنه فى أى زمن معين ، ونحن لا نوجد إلا فى لحظات زمنية معينة ،لا يتمثل الذوق الجيد فى بلوغ رؤيا يوم ديتونة ، ولا فى افتراض أن ما يتصادف أن يكون مهما لنا الآن هو يقينا ما سيكون مهما على نفس النحو فى تلك المناسبة ، وإنما يتمثل فى مقاربة تحليلٍ ما للمطلق والنسبى فى تذوقنا . لئن كان هذا المبدأ سليما ، لقد انبغى أن ينطبق علىٰ كل الفن بطبيعة الحال . بيد أنه من الملائم ، ومما يعين على الانضباط ، أن يقصر المرء مجاله على ذلك القسم من الفن الذى يعرفه أكثر من غيره .

أما أنه قد كان ثمة عنصر من البدعة الجارية فى استمتاعنا بدن واستغلالنا له فذاك أمر من العبث أن ننكره . بيد أنه لم يكن فى هذه البدعة شىء من النزوة .

* * *

بل إننا قد نستطيع أن نقول – ببعض الثقة – إنه من المحتمل أننا نفهم دن اليوم فهما متعاطفا أكثر مما سيفهمه الشعراء والنقاد بعد خمسين سنة من الآن .

* * *

ثمة فى دن شق جلى بين الفكر والحساسية ، هوة عبرها – فى شعره – بطريقته الخاصة المختلفة عن طريقة الشعر الوسيط . إن علمه لا يعدو أن يكون معلومات يتخللها الوجدان ، أو يقترن بها وجدان ليس – من النواحى الأساسية – متصلا بها .

* * *

لكن ربما كان من أسباب توسل دن إلى العصر الحديث هذا التوسل القوى أنه لا تكاد توجد فى شعره أى محاولة للتنظيم – وإنما – بالأحرى – تلاعب محير وفكه بالقطع . ونحن نجنح إلى أن نقرأ فى عقل دن إدراكنا الأكثر وعيا النوافل الظاهرة وانعدام الصلة بين الأمور .

* * *

إن نوع الإيمان الدينى المعبر عنه فى كتابات دن الدينية متسق كلية مع استخدامه فى شعره تلك النتف الكثيرة من فلسفات متنوعة تظهر هناك . ويمكن أن نعبر عن اتجاهه إزاء اللمحات الفلسفية فى شعره بأن نقول إنه كان أكثر اهتماما بـ **الأفكار** ذاتها كموضوعات منه بـ **صدق** الأفكار . إنه ، على نحو غريب ، يكاد يسبق فيلسوف العصر التالى ، ديكارت ، كما فى تأمله السادس :

Je conçons donc, aisément, que l'imagination se peut faire de cette sorte, s'il est vrai qu'il y ait des corps; et parce que je ne puis rencontrer aucune autre voie pour expliquer comment elle se fait; je conjecture de la probablement qu'il y en a , mais ce n'est que probablement; et quoique j'examine soigneusement toutes choses, je ne trouve pas néanmoins que, de cette idee distincte de la nature corporelle que j'ai en mon imagination, je puisse tiner aucun argument qui conclue avec necessité léxistence de quelque corps.

«أقول إنه من الميسور لى أن أتصور إمكان حصول التخيل على هذا النحو ، إذا صح أن الأجسام موجودة ؛ وعجزى عن أن أجد طريقا آخر لتفسير حصوله يحملنى على الظن بأنها موجودة . ولكن ليس هذا إلا محض احتمال . ومع أنى أنعمت النظر فى كل

شيء ، إلا أني لا أجد في استطاعتي أن أستخلص من هذه الفكرة المتميزة عن الطبيعة الجسمانية التي في مخيلتي أي دليل يستلزم وجود جسم ما . » (*)

لست أقصد أن أوحي بأن هذه نظرية قد كان دن ليوافق عليها فورا . ولكن التوازي غريب : فأن تهتم بالفلسفات لأجل ذاتها ، وضاربا صفحا عن درجة صدقها ، ليس اتجاها وسيطيا . إني أصر على أن دن لم يكن بالشاك : وكل ما في الأمر أنه كان مهتما بالأفكار ومستمتعا بها في ذاتها ، ومهتما بالطريقة التي **يشعر** بها بالفكرة وكأنها شيء يستطيع أن يلمسه ويربت عليه . وتحويل الانتباه إلى العقل على هذا النحو نوع من الخلق ، لأن الموضوعات تتغير من جراء كونها تلاحظ بكل هذا الاستطلاع . إن تأمل فكرة لأنها حاضرة هذه اللحظة في عقلي ، وملاحظة وجداني وهو يلونها ، وملاحظتها وهي تلون وجداناتي ، واللعب بها بدلا من استخدامها كمعنى واضح وبسيط ، كثيرا ما يخرج موضوعاتغريبة أو جميلة إلى دائرة الضوء كغواص في أعماق البحار يفحص حياة الأعماق المندفعة والزاحفة ، رغم أن هذا – الربت والاستثارة لموضوعات المرء العقلية – قد يؤدي إلى ضروب من السرف في تعذيب اللغة . وفي حالة دن ليست الكلمة أو المصطلح اللفظي – كما هو الشأن مع الإليزابيثيين في أسوأ ضروب سرفهم – هي التي تعذب ، وإنما الفكر ذاته . ففي قصيدته

إني لأتساءل قسما ما الذي كنا ، أنت وأنا ..

تستثار **الفكرة** وتشعث تماما . إن اختياره للكلمات وترتيبه لها بسيط ومباشر وموفق . ثمة مباشرة مدهشة (كما يحدث كثيرا في بداية قصائد دن) في معالجة فكرة لابد أنها عنت لكثير من المحبين هي الفاصل المفاجئ وتغير الحياة الجديدة . إن هذه الاكتشافات trouvailles ذاتها كافية لكي تفصل دن عن بعض محاكيه : وإن كاولي لم يعثر قط على أي شيء بهذه الجودة . ولكن السبيل المألوف لدن ليس هو متابعة معنى الفكرة ، وإنما اعتقالها ، واللعب بها كما تفعل القطة ، وتنميتها جدليا ، واستخلاص كل قطرة وجدان معلقة فيها . أما عن التبرير الشعري لهذا المنهج الجدلي فذاك ما لا أشك فيه : ولدى هذه النقطة يرى مستر پراتس الأمر بوضوح أكثر من مسيو لجوي .

ومهما يكن من أمر ، فإن مستر لجوي قد اقترب ، قدر اقتراب أي شخص آخر ، من تجريد نقد شعر دن الغنائي من الصفات الزائدة عن الحاجة ، والاقتراب من قلب

(*) عن ترجمة د . عثمان أمين (م) .

المسألة . فعلى قدر ما ظللنا ننظر إلى دن على أنه وسيطى أو متصوف أو فيلسوف أو خليع استحال تقيا أو مهتديا ، ظللنا عاجزين عن النظر إلى شعره على ما هو عليه . ليس دن ، حتى ، شاعرا تعبديا من الطبقة الأولى بصورة مطلقة : فرغم أن بعض شعره الدينى فاتن ، قد فاق كراشو وهربرت وڤون – كل بمداه المحدود – دن . ومع ذلك فإن دن هو ، على نحو مطلق ، شاعر أعظم وأستاذ للغة أعظم من أى منهم .

وإذ نعزل دن عن علاقته بجيل معين هو جيلنا ، وهى علاقة قد لا تتكرر قط فى أى فترة تالية ، نستطيع على الأقل أن نقول ما يلى : سوف يظل دن ، دائما ، فى منزلة أعلى من تلك التى احتلها من قبل ، لأنه كان مصلحا عظيما للغة الإنجليزية وللنظم الإنجليزى . قد نظل دائمانعتبره أكثر شاعرية وأعمق معرفة وأكثر حدة وتحريكا للمشاعر فى تعبيره من دريدن : ولكننا نستطيع ، فى هذا الصدد ، أن نقارنه محبذين – بدريدن فى نفس المسألة التى يستحق دريدن أحر عرفاننا وإعجابنا من أجلها . لقد عد نظم دريدن ، فى يوم من الأيام ، صناعيا ، تعوزه الشاعرية ، نثريا ، تماما مثلما عد نظم دن – فى قرن سابق – صناعيا تعوزه الشاعرية نثريا ، فضلا عن غرابته . ولكن الحقيقة هى أن دريدن وبوب على درجة عالية من الطبيعية ، كليهما ، وامتيازهما يكمن فى إقرارهما مصطلحا لفظيا تحدثيا طبيعيا بدلا من مصطلح تقليدى . لقد حقق كل منهما ثورة من النوع الذى ينبغى حدوثه بين حين وآخر ، وسيتعين حدوثه مرة أخرى فى فترة يمكن قياسها تقريبا إذا أريد للغة الإنجليزية أن تحتفظ بحيويتها .

إن النشاط الثورى لدن لا يتضح بالسرعة التى يتضح بها نشاط دريدن لأنه بدأ قبل أن تستنفد الثورة السابقة ، ألا وهى استحداث الشعر الدرامى المرسل . فلدى عصر شكسبير كان الشعر المرسل هو الأداة المثلى للفكر المفعم بالعاطفة ، ومن المحقق أن شكسبير ذاته قد نجح أكثر من أى شاعر إنجليزى سبقه أو تلاه فى التعبير عن مزيد من الفكر فى شعر عظيم . ولكن الشعر الغنائى ، فى ظل هذه الأوضاع ، ظل تابعا للأداة الموسيقية وللمهاد الدرامى – ولست أدرى ما إذا كان قد لوحظ ، بما فيه الكفاية ، أن تأثير قصائد شكسبير الغنائية (وإلى حد أقل ، تأثير القصائد الغنائية لبعض معاصرية وأتباعه) يتزايد ، ويحمل بالمعنى ، إلى حد عظيم ، من جراء صلتها الدقيقة بالموقف الدرامى الذى قد يلوح أحيانا لأذن عديمة التفكير أنها لا تعدو أن تقطعه .

ليس من الإسراف أن نقول إن دن قد وسع من إمكانات الشعر الغنائى إلى حد لم يفعله شاعر إنجليزى آخر . وقد بين مسيو لجوى ، على نحو تام الملاءمة ، كم أن قصائده الغنائية مسرحية ، فى مناجيات الذات والمحاورات . ومهما يكن من أمر ، فإن

إمكانات هذا النوع من النظم لم ينمها - إلى درجة ملحوظة - أىٍّ من خلف دن المباشرين . ومهما يكن من اعتمادهم عليه فى لغتهم ، ومهما يكن من تفوقهم عليه فى فروع متنوعة من الشعر التعبدى ، لم يكن فيهم من استطاع أن يتتبع - بمثل رهافته - حركات العقل الإنسانى ، أو ملهاة ومأساة السلوك والشعور الإنسانى . إن درب الاستكشاف الذى شقه دن قد انتهى بالدرب المسدود لأناشيد كاولى البندارية ، وأفضت القصيدة الغنائية إلى عاطفية رقيقة ، وشعر للتسلية vers de société ، وهجاء تهكمى . وعلى ذلك ينبغى أن نفصل دن عن «مدرسة دن» ؛ فعلى قدر ما يتمتع هؤلاء الأتباع بأى رواج خاص فى عصرنا ، إنه لرواج ينعكس عليهم من دن ، أو هو جزئيا رواج نابع من اهتمام جديد [من جانبنا] بالشعر التعبدى . ومن إحدى وجهات النظر فإن جورج هربرت أقرب كثيرا إلى ذوق المعجبين بكرستينا روزتى منه ، بالضرورة ، إلى ذوق المعجبين بدن . ومن حيث تكتيك النظم ، وتكيفه مع أغراضه ، نجد أن دن أوثق صلة ببراوننج ولافورج وكوربيير . إن مكان براوننج فى هذه المجموعة تغمضه مصادفات عدة : الحقيقة الماثلة فى أنه كثيرا ما يكون طويلا إلى حد الإملال الرتيب ، وأقل فطنة وتهكما ، وربما أكثر من أى شىء آخر بسبب الحقيقة الماثلة فى أن معرفته بالقلب الإنسانى المعين تشوبها تفاؤلية وجدها عصرنا مؤذية رغم أن عصرا لاحقا قد ينجح فى تجاهلها . أضف إلى ذلك أن براوننج ربما كان موضوعيا أكثر من اللازم دون أن يمتلك ذلك النموذج العريض والمعقد الذى تتطلبه الموضوعية . إن دن وكوربيير ولافورج ينطلقون من مشاعرهم الخاصة . وتتمثل حدودهم في أنهم لا يتمكنون دائما من الخروج عنها أو المضى وراءها إلى بعيد . أما شكسبير فإنه - فيما يشعر المرء - يصل إلى عالم موضوعى من طريق عملية انطلاق من ذاته ، كائنا ما كان ، باعتبارها المركز ونقطة الانطلاق . ولكن المرء كثيرا ما يفكر ، وهو فى صحبة براوننج : ها هنا عالم بدون رجل شائق معين داخله ، دون زاوية للنظر متسقة . بيد أن منهج النظم لدى كل هؤلاء الرجال الأربعة متشابه : إما المونولوج الدرامى أو الحوار الدرامى . وفى حالة دن والشاعرين الفرنسيين يتولد النموذج مما يجرى داخل العقل أكثر مما يتولد عن الأحداث الخارجية التى تستثير نشاط العقل ولعب الفكر والشعور .

بيد أن دن لم يحقق نموا اللغة فحسب ، وإنما إصلاحا لها ، وذلك مثلما أصلح درايدن بدوره اللغة بعد ضروب سرف أتباع دن الثانويين . لقد كان الكتاب المسرحيون الإليزابيثيون الثانويون يعذبون اللغة أحيانا ، وعلى حين كان مضمونهم فى كثير من الأحيان بسيطا تماما ، كان التعبير ملتويا . أما فى شعر دن فالفكر أحيانا بالغ

التفنن، وملتوٍ، ولكن اللغة دائما نقية بسيطة . إن الإغراب في التعبير ذاته هو ، في المحل الأول ، تطرف في الصورة ، وربط بين المتباين بعيد المنال ، أو إسراف في تنميق استعارة أو تشبيه . وفقط بمجيء كتاب من طراز كلفلاند أو بنلوز يجنح إلى إفساد اللغة ذاتها ، لأن مضمون الفكر والشعور لديهم قلما يأتي حاذقا بما يكفي لتبرير مثل هذا التعبير الغامض . لقد أدخل دن الأسلوب الطبيعي أو التحدثي ، وهو الذي امتاز الإليزابيثيون - في خير أحوالهم - في تقديمه ، في عروض على درجة عالية من التعقيد : عروض الشعر المرسل ؛ أدخله في القصيدة الغنائية . وكان أول من جعل من الممكن التفكير في شعر غنائي ، وفي عدد متنوع من الإيقاعات ونظم الدورات ، مما شكل موضوعا للدرس لا ينضب له معين ، وفي الوقت ذاته احتفظ بخاصة الأغنية وإيحاء مصاحبة الآلات اللذين نجدهما في القصائد الغنائية الأسبق عهدا ، ليس ثمة شاعر قد فاقه في هذا الجمع الفريد بين الصفات .

كانت أذن القرن الثامن عشر أكثر تعودا على نظم كاولي منها على نظم دن ؛ ومن هنا عد كاولي أستاذ هذه المدرسة في النظم ونمطها ، وركز الاهتمام على ضروب إساءة الاستخدام ، وحول عن ابتكار دن الأصيل، وتجوهل طابع دن كمصطلح أدبي تماما . وبالمثل نجد أن القرن التاسع عشر - وإن كان قد سمح ، كارها ، ببعض الثناء على دريدن كـ «مصلح» -كان يجنح إلى النظر إلى هذا الإصلاح على أنه ضرورة يرثى لها ، ردت الشعر إلى مقام نثري منخفض ؛ وكان يجنح إلى اعتباره استبدالا لصناعية عقلانية بصناعية جامحة ، وركز اهتمامه على الحركة الرومانسية باعتبارها الإصلاح الوحيد العظيم للشعر الإنجليزي . بيد أن دن ودريدن كانا ، بدرجة متساوية ، مصلحين اللغة . وقد أدخل كلاهما على النظم بساطة حيوية ذات طاقة ، وخطابا تحدثيا طبيعيا . أما عن هذه «الطبيعية» والخاصة «التحدثية» في النظم - أو ، يقينا ، في النثر - فينبغي أن نتذكر أنه ليس ثمة نوع واحد باقٍ من الطبيعية أو من الصناعية . فما هو طبيعي في هذا قد يكون صناعيا في ذاك ، لأن الأسلوب يكون طبيعيا أو صناعيا ، كما قد يكون حيا أو تفها ، حسب كونه التعبير الصائب عن شخصية مخلصة لأنها متكاملة ، وكونه اتحادا حميما بها . إن ما هو أسلوب طبيعي حين يكتب رجل من الرجال صناعي حين يكتبه غيره . والصناعية تأتي حين يحاول أحد أن يكون ، أو يحاول التظاهر بأنه ، غير ما هو عليه ، ولا يمكن أن يكون عليه . سيظل دائما في الكتابة صناعيون أكثر من الطبيعيين . وما هو طبيعي اليوم سيغدو صناعيا غدا .

تلك ، على ما أعتقد ، هي نتائج المديح الذي سيتمكن جيل آخر - لا يستمتع باكتمال الرضاء عن دن كما استمتعنا - من أن يخلعه عليه . إن جاذبية «شخصية»

كاتب من الكتاب تأثير لا يمكن الاعتماد عليه ، ومذبذب ، فى الخلف . فالعلاقة التى نجدها أو نخترعها - لأجل أنفسنا - بيننا وبين كتاب متنوعين من فترات متنوعة ، غير مؤكدة ، ومتغيرة ، وإن كانت ، جزئيا ، ذات صلة بعظمتهم . ولكن من المؤكد أن علاقة دن بنا فى مثل تحدد وتأثير علاقة مونتينى . ولسنا - كلية - مغرقين فى الخيال إذا اعتقدنا أنه قد «أرشدنا» prevented us بالمعنى القديم لهذه الكلمة . إن المرحلة الأخيرة فى اكتشافنا دن ورد اعتبارنا له - إن أمكن دعوة ذلك رد اعتبار ، ولم يكن فى الحقيقة habilitation - هى الاستحسان الحالى لأعماله الكهنونية . وأنا شخصيا أشعر (ربما كان هذا شعورا مهرطقا اليوم) بأن أصالة دن الأساسية تكمن فى **الأغانى والسوناتات والمراثى والأهاجى** أكثر مما تكمن فى المواعظ . فنحن نجد فى النثر الفخيم لهذه الأخيرة شيئا أكثر مما هو هناك ، لأننا نجد فيها بين الحين والحين ما لم نكن نتوقع : المعرفة بضعف الروح الإنسانية ، وصراحة الإقرار كما لدى مونتينى ، وهو ما لا نجده لدى رجال الدين اليعقوبيين والكاروليينيين الأعظم شأنا : بيد أنه من الناحية الفعلية (وقد كان هذا اقتناعى الشخصى دائما) لم يكن دن ، وإنما كرانمر ولاتيمر وأندروز ، هم أساتذة النثر العظام فى تاريخ اللاهوت الإنجليزى . ولدى اللاهوتى فإن برامهول الرنان ، وثورندايك الباعث على الاكتئاب ، اسمان أهم من اسم دن . سوف تختفى مواعظه بنفس الطريقة المفاجئة التى ظهرت بها . ولدى عصر أو آخر قد لا تكون شخصيته أكثر تشويقا ، لدى السنوات الخمس والسبعين الماضية أو نحو ذلك (وليس من شأنى الآن أن أتحدث عن ذلك الصيت) ، من شخصية بيرون . ولكن دن ينبغى أن يعتبر ، فى أى عصر ، واحدا من المصلحين العظماء القلائل للسان الإنجليزى والحافظين عليه .

[أناشيد إزرا پاوند]

(١٩٣٣)

(من كلمة منشورة فى كتاب «أناشيد إزرا پاوند : بعض شهادات» نيويورك ١٩٣٣)

لست أحسب أن نشر «أناشيد» إزرا في هذا البلد بحاجة إلى أى كلمة من جانبى أو من جانب أى امرئ آخر .

١ ديسمبر ١٩٣٢

النقد الشكسبيرى

من دريدن إلى كولردج (*)

(١٩٣٤)

لست أنوى فى هذا التخطيط السريع أن أقدم خلاصة وافية لكل ما كتب عن شكسبير بثلاث لغات فى الفترة التى يتعين على أن أغطيها ، ولذلك الغرض يستطيع القارىء أن يرجع إلى كتاب مستر أوجستس وإلى «تاريخ النقد الشكسبيرى» (أوكسفورد : جزءان) . إن الغرض من مساهمة موضوعها «النقد الشكسبيرى» فى مجلد كهذا – ينبغى – كما يلوح لى – أن يكون تقديما لخطة أو نموذج لقراءة النصوص الأساسية فى النقد الشكسبيرى . وكبيرة هى الكمية الموجودة ، وحصيلة النقد الشكسبيرى تتزايد كل يوم بربح مركب حتى إن دارس شكسبير قد يحق له أن يتساءل هل يجمل به أن يستهلك وقته فى قراءة النقد الشكسبيرى أساسا . وعلى ذلك فإن الخطوة الأولى فى تقديم مخطط للنقد الشكسبيرى هى أن نورد سببا لكون دارس شكسبير يخلق به أن يقرأ ما كتب عنه ، والخطوة الثانية هى أن نبرز نقاط التوكيد لكى نبين لماذا يجمل به أن يقرأ أشياء معينة أولا وأشياء أخرى ثانيا بدلا من أن يشغل

(*) نشرت فى كتاب «مرشد إلى الدراسات الشكسبيرية» تحرير هـ . جرانفل باركر / ج. ب. هاريسون ، مطبعة جامعة كمبردج ١٩٣٤ ، طبعة ١٩٦٦ .

نفسه بالقراءة النشيطة لكل ما كتب عن شكسبير بقدر متساو من الاهتمام وبترتيبه التاريخي المضبوط .

لماذا إذن ، بادئ ذي بدء ، يجمل بنا أن نقرأ كل ما كتب عن شكسبير في ثلاثمائة سنة ، ألمجرد أننا نريد أن نفهم شكسبير ؟ أولا يكون أجدر بنا بالأحرى أن ننغمس في شعر شكسبير ومسرحه ونخرج برأينا الخاص ، دون عون ودون أن يربكنا الأقدمون ، في شكسبير ؟ بيد أنه عندما يكون شاعر شاعرا عظيما كشكسبير لا يمكننا أن نحكم على عظمته دون عون . فنحن نحتاج إلى آراء غيره من الشعراء كما نحتاج إلى الآراء المتباينة لنقاد لم يكونوا شعراء كي تعيننا على الفهم. إن كل نظرة إلى شكسبير ناقصة لأنها جزئية . ولكي نفهم هذه النظرات نحتاج إلى أكثر من ذاكرة جيدة . فلكي نصنع نموذجا للنقد الشكسبيرى نحتاج إلى أن يكون لدينا تصور ما لوظيفة النقد . وأنه لمن المتعذر تماما أن نستخلص أى شيء من تاريخ النقد الشكسبيرى إلا أن يسعنا الاهتداء إلى فهم ما للنقد بعامة . علينا أولا أن ندرك ما النقد وثانيا أن ندرك ما العلاقة بين النقد الأدبى والفلسفى من ناحية والنقد الأدبى والنصى من ناحية أخرى . ولن أتحدث عن تاريخ النقد النصى وتزايد معرفتنا بشكسبير وعصره ونصوصه ومسرحه ، وإنما أنا معنى (بين أمور أخرى) بالصياغة العامة للعلاقة بين نقدنا الأدبى ومعرفتنا الدارسة . وفى تاريخ النقد الشكسبيرى ، الذى هو أدبى ودرامى فى المحل الأول وبالمعنى الصارم للكلمة ، ثمة «تقدم» معين ولكنه ليس سوى التقدم الذى يتسنى نتيجة لتحسن النصوص وزيادة معرفتنا بأوضاع المسرح الإليزابيثى وحياة شكسبير ذاته والعصر الذى عاش فيه . وإلا لا يكون من الحصافة أن نقول إننا ندنو من هدف نهائي للفهم لن يكون بعده شيء جديد يقال ، أو – عند النظر إلى الوراء – أن نفترض أن نقد أ . س . برادلى لشكسبير «أفضل» من نقد دريدن . إن النقد الشكسبيرى سيظل يتغير دائما مع تغير العالم .

والواقع أن هذه النقطة بالغة البساطة يسهل تقبلها عندما تكون أعيننا مصوبة على تاريخ النقد بعامة . بيد أنه عندما نحصر انتباهنا فى تاريخ نقد شاعر واحد عظيم مثل شكسبير يسهل أن ننزلق إلى افتراض مختلف . بديهى أننا نجد من العسير أن نصدق أن النظرة إلى شكسبير بعدمائة سنة من الآن يمكن أن تكون بالغة الاختلاف عن نظرتنا. ومن ناحية أخرى فإننا نميل إلى أن نفترض أن النقد الشكسبيرى المكتوب قبل القرن التاسع عشر أقل إنارة من ذلك الذى كتب منذ ذلك الحين . وليس أى من هذين الافتراضين صائبا تماما . إذ لا ينكر أن ثمة جانبا يمكن أن ننظر منه إلى النقد الباكر على أنه البناء التحتى لنقد القرن التاسع عشر . وعلينا أن نقر بأن الفهم الأكمل لعظمة شكسبير قد أتى ببطء كما أنه يأتى ببطء –فيما أعتقد – فى حياة القارئ الفرد .

بيد أن النقد الشكسبيرى لا يمكن أن يتذوق دون بعض الفهم للزمان والمكان الذى كتب فيه ودون أن نضع فى اعتبارنا قربه أو بعده زمانا ومكانا عن موضوعه ونموه الحتمى فى المستقبل . إن الآراء التى اعتنقها عن شكسبير رجال مختلفون فى عصور مختلفة وفى أماكن مختلفة تشكل جزءا لا يتجزأ من نمو وتغير الحضارة الأوربية أثناء الـ ٣٠٠ سنة الأخيرة . أضف إلى ذلك أنه يجمل بنا فى هذه الدراسة أن نتخذ اتجاها تمثله كلمة «جشتالت» Gestalt الشائعة أو «نموذج» إذا جاز لنا القول . ومعنى هذا أنه لا يجمل بنا أن نبدأ بمحاولة تقرير أى نقاد شكسبير هم الأكثر إنارة ثم نتجاهل الباقين . فالذى يتعين علينا أن ندرسه هو النموذج الكامل الذى يشكله النقد الشكسبيرى من عصره إلى عصرنا . ومن المحقق أننا فى تتبعنا لهذا النموذج ينبغى علينا أن ندرس بعض النقاد أكثر من غيرهم وقد نختار - لأغراض عملية - نقادا معينين يعينون على تحديد المعالم الخارجية الرئيسية للنموذج . ولكن ينبغى أن يكون النموذج بأكمله - أكثر مما هو الشأن مع الناقد الفرد - الشيء الذى نهتم به .

ولهذا السبب لن أحاول فى هذا المجال تقديم تاريخ يكون بمثابة خلاصة وافية للموضوع . وإنما سأنتخب ببساطة نقادا معينين حسب المبدأ الذى أشرت إليه فيما سبق وأترك للقارئ أن يملأ الفجوات بقراءاته الخاصة . وثمة نقاط واضحة للتثليث . فأولا هناك شهادة معاصرى شكسبير ومن بينهم يمكن مع إفساح المجال للتحيز الشخصى أن تكون شهادة بن جونسون هى نموذجنا . وثانيا هناك نقد عصر دريدن وبالنظر إليه نفسح مرة أخرى مجالا لعبقرية دريدن الفردية الفريدة . وهذه فترة مازال فيها نقد للمسرحية الممثلة (كما تشهد يوميات ببس) ومازال فيها - على قدر ما تقوم التفرقة - نقد درامى فضلا عن النقد الأدبى ومازالت فترة نجد فيها أن النقد على صلة بسيطة مباشرة بموضوعه فى مقابل النقد الحديث الذى هو بالضرورة ذو علاقة بسائر النقد كما أنه ذو علاقة بعمل شكسبير ذاته ، وفى عصر بوب ومعاصريه نشعر فى آن واحد بالمسافة الأبعد زمنا بين الناقد والموضوع ونبدأ فى الشعور بأن النقد قد صار عليه بالفعل أن يدخل فى اعتباره النقد كما يدخل فى اعتباره الموضوع المنقود . (وهذه الفترة - بهذه المناسبة - قد ظلمت بعض الشيء: فليس ثمة فترة لم يعالج فيها شكسبير بأكبر قدر من الاحترام) وإزاء هذا يجب أن نضع فى المقابل الآراء الفرنسية فى القرن الثامن عشر حيث لا نجد صراعا بين خط درامى وآخر قدر ما نجد صراعا للدراما الإنجليزية مع نظرية نقدية لم تناقضها ممارسة الفرنسيين . إن الآراء الفرنسية فى القرن الثامن عشر - ومن أمثلتها آراء فولتير وديدرو ولاهارب - يجب أن تقارن مرة أخرى بسائر الآراء الفرنسية فى القرن التاسع عشر كآراء تين وڤيكتور هوجو .

وفى الوقت ذاته تجد النقد الإنجليزى وقد تعدل أثناء القسم الأخير من القرن الثامن عشر بنمو الاتجاه المسرف فى العاطفة . إن النقد الإنجليزى فى القسم الأكبر من القرن التاسع عشر إنما هو إلى حد كبير جدا نمو من عمل كولردج ولام وهازلت ودى كونسى ، ومن بين هؤلاء فإن تأثير كولردج هو إلى حد كبير الأعظم دلالة ، وإن شرح كولردج ليوجد جزئيا فى الفكر النقدى الألمانى للقسم الأخير من القرن الثامن عشر .

سيعى دارس شكسبير كل هذه الآراء والتطورات وسيحاول أن يقدر ملاءمة كل منها لمكانه وزمانه وعلاقة بعضها ببعض وحدودها الراجعة إلى الزمن والتعاطف الثقافى وسيدرك بالتالى أنه فى الأمكنة والأزمنة المختلفة يتعين على النقد أن يؤدى عملا مختلفا . إن لمعاصر الشاعر حدودا واضحة ومزايا واضحة فى آن واحد فهو أقرب إلى الموضوع من أن يراه بوضوح أو فى منظور . وحكمه قد يحرفه الحماس أو التحيز . ومن ناحية أخرى فإنه يستمتع بامتياز الجدة التى لم تفسدها أجيال من آراء الآخرين . وعلى الناقد التالى أن يحاول رؤية الموضوع كأنما للمرة الأولى دون توجيه النقد الذى تدخل . وكذلك – كما قلت – فإن النقد السابق هو فى ذاته جزء من موضوع نقده . ومن هنا تغدو مشكلة الناقد أكثر تعقيدا لكل جيل ولكن أمام كل جيل أيضا فرصةأفضل لكى يدرك كم أن المشكلة معقدة : ففى وقت من الأوقات قد تكون مهمة النقد هى تنميق نوع من النقد بدئ فيه بالفعل ، وفى وقت آخر : دحضه ، وفى وقت ثالث تقديم نظرية جديدة أى عرض جانب تجوهل حتى الآن . أو مرة أخرى قد تكون مهمته هى أن يجمع ويعرض النموذج الذى تقدمه الأصوات المتباينة . وفى هذا النموذج الشكسبيرى – ينبغى لكل ما هو مادح أن يجد له مكانا عندما يكون مديحا صادقا لم يجهر به أحد من قبل ، وكذلك كل ما هو انتقاصى حتى عندما يقل سوء الفهم حده بقدر ما يشهد بمزاج عصر أو شعب ولا يكون مجرد نزوة شخصية .

ومن بين تعليقات العصر على شكسبير فإن تعليق بن جونسون هو الذى يذكر أكثر من غيره ويورد أكثر من غيره ، وهذا عدل لأن بن جونسون لم يكن يملك فقط أرهف عقل نقدى فى عصره وإنما كان ككاتب مسرحى وشاعر من نوع مختلف عن شكسبير بحيث أن لرأيه تشويقا فريدا . إننا قد نجنح إلى الظن بأن معاصرى شكسبير بخسوا إنجازه قدره وعموا عن عبقريته ناسين أن العظمة هى بمعنى من المعانى نتاج الزمن . وقد بين المرة تلو المرة أن رأى المعاصرة ناقص وأنه حتى عندما ينم على تذوق واستمتاع ذكيين يتعرض على نحو مثير للدهشة للرفع من شأن شخصية لا قيمة لها البتة فوق شخصية أخرى بالغة العظمة . ومن المحتمل أن تبدو آراؤنا فى معاصرينا سخرية فى المستقبل . وإنى لأعتقد أنى لو كنت عشت فى القرن

السابع عشر لكان من المحتمل جدا أن أوثر بومونت وفلتشر على شكسبير رغم أن تقديرى للاختلاف بينهم اليوم كاف لأن يرضى أكثر أنصار شكسبير تعصبا . إن ما أود القيام به هو أن أزيل وصمة كون المرء معاصرا وأن أنتقص من الرضاء الذى يرتبط بكون المرء عضوا فى الأجيال الخالفة .

ومن المحقق أنى لا أقصد أن أخلط بين كل المتفرقات أو أقر بسهولة بأن كل الآراء صائبة . فكلما ذكر دريدن شكسبير وجب معاملة رأى دريدن باحترام . ولكى نفهم رأيه فى شكسبير ينبغى أن نقرأ كل كتاباته النقدية . وخاصة عند وزن آراء دريدن يجب أن ننفق بعض الوقت على جمعه بين شكسبير وفلتشر ويجب أن نحاول الانتهاء إلى نقطة من الفهم نرى عندها لماذا كان من الطبيعى والملائم له أن يقيم هذا التوازى والمقارنة كثيرا . وليست هذه مسألة قراءةواسعةأو درس رغم أننا يجب أن نعرف جيدا مسرحيات فلتشر ومسرحيات دريدن فضلا عن نقده وإنما هى مسألة ممارسة للخيال النقدى . ثمة نقاد من المؤكد أنهم عنيدون ومتشبثون بالرأى الخاطئ . وقد كان توماس رايمر رجلا على علم ملحوظ ولا يخلو من الذوق عند ما ترك ذوقه يعنى بأمر نفسه . بيد أن نظرية زائفة عما يجمل بالدراما أن تكون عليه وعما يجمل به أن يميل إليه قد كادت أن تشل تلك الوظيفة كلية وجعلته هدفا لسهام عصره والعصور التالية . ومع ذلك أعتقد أن زيف نظريته فى الدراما وسخف النتائج التى استخلصها منها قد كان تأثيرها عاثر الجد . كما أن تطرف التنظير الزائف معرض لأن يكون ، إذ ثبت الناس أحيانا على آرائهم الخاصة الخاطئة لا لشىء سوى أنهم أكدوا لأنفسهم بأكثر مما ينبغى من الثقة أن كل ما لم يؤمن به رايمر لابد أن يكون صوابا .

وما إن ندخل القرن الثامن عشر حتى نشعر بتغيير فى جو النقد . وفى قراءتنا للنقد ذاته نعى أن شكسبير بدأ يقرأ أكثر مما يشاهد على خشبة المسرح . إن أديسون يوجه الانتباه إلى نقطة تفصيلية (صياح الديك فى مسرحية هملت) نشعر بأنه من المحتمل أن تكون قد استوقفته عند القراءة أكثر مما استوقفته فى الأداء . إن انتباه ناقد القرن الثامن عشر فى انجلترا منصب على الشعر أكثر منه على الدراما . وملاحظات بوب ذات قيمة وتشويق لأنها لبوب . وإذا كنا سنقرأ سائر نقاد القرن الثامن عشر فليس ذلك من أجل مساهماتهم الفردية قدر ما هو لأن ذلك تذكرة بأنه لم تكن ثمة فترة سقط فيها شكسبير فى وهدة الإهمال . من المحقق أن ثمة نموا . فشكسبير يبدأفى أن يكتب عنه بتفصيل أكبر وطول أشد ومنفصلا عن أى مزيد من المناقشات العامة للدراما . إنه فى القرن الثامن عشر يبعد تدريجيا عن بيئته وعن سائر الكتاب المسرحيين وعن عصر غدا تدريجيا غير مألوف . وقد يكون لنا أن نذكر ، رغم

أن هذا خارج عن نطاقى ، أنه أثناء القرن الثامن عشر قد كان مستوى الدرس والتحرير آخذا فى الارتفاع . بيد أن القسم الأكبر من نقد القرن الثامن عشر نزولا إلى جونسون وكل النقد الفرنسى تقريبا لشكسبير أثناء هذه الفترة يستوقفنى باعتباره قراءة لا طائل تحتها إلا أن نوسع من نطاق اهتماماتنا . إن النقد الشكسبيرى فى أى فترة وسيلة بالغة النفع للإفضاء بنا إلى الطريقة التى كان بها أناس ذلك العصر يستمتعون بشعر عصرهم . وإن الموافقة التى يعبرون عنها إزاء شكسبير لتومئ إلى أنه كان يمتلك بعض الصفات التى كانوا ينمونها فى شعرهم وربما صفات أخرى كانوا بحيث يودون أن يجدوها فيه . ودراسة آراء ڤولتير ولاهارب وديدرو فى شكسبير قد تعين على زيادة تذوقنا لراسين . ومن المحقق أننا لا نستطيع أن نعرف لهذه الآراء رأسا من ذنب إلا إذا كنا نستمتع بكورنى وراسين . ولست أعنى مجرد المعرفة المهذبة بمسرحياتهما أو القدرة الطلقة على إلقاء شعرهما وإنما أعنى الابتهاج الفورى بشعرهما. تلك خبرة قد تأتى متأخرة فى الحياة أو الأغلب ألا تأتى البتة حتى إذا أتت – وبديهى أنى أتحدث عن خبرة الأنجلو سكسون وحدهم – كانت كشفا . وإنها لبعيدة عن أن تفسد سرورنا بشكسبير أو تقلل من إعجابنا به فالشعر لا يفعل هذه الأشياء لغيره من أنواع الشعر : لأن جمال النوع الواحد إنما يزيد من لمعان غيره من الأنواع .

إن الانتقال من دريدن إلى جونسون أشبه برحلة من واحة إلى أخرى . وبعد مقالات دريدن النقدية نجد أن تصدير صمويل جونسون لأعمال شكسبير هو ثانى قطع النقد العظيمة التى ينبغى قراءتها . وإن المرء لخليق لأن يتخلى راضيا عن شرف دفنه فى وستمنستر أبى من أجل شرف أكبر : هو كلمات كالكلمات الآتية من رجل كان فى عظمة صاحبها :

«إن الشاعر الذى أخذت على عاتقى تنقيح أعماله قد بدأ الآن يكتسب مقام القدماء الرفيع ويطالب بامتياز الشهرة الوطيدة والتوقير المكتسب بطول المدة . لقد عاش طويلا بعد قرنه وتلك هى الفترة المصطلح على كونها محك الامتياز الأدبى . وأى مزايا قد يكون ظفر بها يوما ما نتيجة للإشارات الشخصية أو الأعراف المحلية أو الآراء الوقتية قد ضاعت منذ سنين طويلة وكل موضوع للمرح أو دافع إلى الأسف أمدته بهما أنماط الحياة المتكلفة لا يعدوان الآن أن يغمضا المشاهد التى كانا يضيئانها يوما . لقد زالت آثار الحظوة والمنافسة وانقرضت مأثورات صداقاته وعداواته ولم تعد أعماله تعضد رأيا بالحجج أو تزود أى زمرة بعبارات القدح . إنها لا تستطيع أن تهدهد غرورا أو ترضى حقدا ولكنها مازالت تقرأ لا لسبب غير الرغبة فى الاستمتاع بها وبالتالى فهى لا تمدح إلا إذا نبعت المتعة منها ومع ذلك فإنها وإن لم

تلق عونا من نفع أو هوى قد مرت بتغيرات في الذوق وتغيرات في آداب السلوك وتلقت أثناء انتقالها من جيل إلى جيل ألوانا جديدة من التكريم مع كل نقلة» .

أى تحية وداع وتأبين يطمع أى رجل فى أن يتلقاها ! إن النقطة التى أود إبرازها هى أنك إذا افترضت أن النقد الكلاسى لإنجلترا كان كارها فى ثنائه على شكسبير فإنى أقول إنه ليس بوسع أى شاعر أن يتطلب من الخلف أكثر من أن يكرمه العظماء تكريما عظيما . وإن كلمات جونسون عن شكسبير لشرف عظيم .

إن جونسون يدحض النقاد – وما كان ليسع غير جونسون أن يفعل ذلك – الذين ظنوا أن شكسبير خرق قواعد اللياقة هنا وهناك إذ يلاحظ أن مشاهد شكسبير «لا يشغلها سوى أناس يتصرفون ويفكرون مثلما يعتقد القارئ أنه شخصيا كان خليقا أن يتكلم ويتصرف فى تلك المناسبة ذاتها» . ولكن جونسون بعد ذلك بقليل يتقدم بملحوظة أخرى مرموقة جدا (وإن لم تكن قد لوحظت بما فيه الكفاية) ويلوح أن عدة محررين وناشرين تالين حتى فى يومنا هذا لم يزجوا إليها ما فيه الكفاية من الاحتفاء :

«إن الممثلين الذين قسموا فى طبعتهم أعمال مؤلفنا إلى ملاه وتاريخيات ومآس لا يلوح أنهم قد عرفوا (هذه) الأنواع الثلاثة بأى أفكار بالغة الانضباط أو التحدد» .

ولمن هم على استعداد لأن يقسموا الفترات ويعزلوا الرجال إلى مجموعات كلاسية ورومانسية مرتبة أزكى دراسة هذه الجملة وما يقوله جونسون بعد ذلك عن علاقة المأسوى بالملهوى . نشر هذا التصدير لأعمال شكسبير فى ١٧٦٥ وكان ڤولتير – الذى ظل يكتب بعد هذا بعشر سنوات أو يزيد – يعتنق وجهة نظر مضادة وقد رأى جونسون أعمق مما رآه ڤولتير فى هذه المسألة كما فى أغلب المسائل . أدرك جونسون وإن لم يكن صراحة أن تفرقات المأسوى والملهوى سطحية – لنا رغم أنه لم يكن يدرى كم كانت مهمة للإغريق لأنه لم يكن يدرى أنها كانت نابعة من اختلاف فى الطقوس . وجونسون كشاعر – وقد كان شاعرا رهيفا – وصل إلى آخر ما تسمح له به قدراته . ولكنه كناقد – وقد كان ناقدا أعظم منه شاعرا – ذو مكان يقبل المقارنة بمكانة كاولى كشاعر : من حيث أننا لا نستطيع أن نقول : هل يجب أن نصنفه على أنه آخر نوع من الأنواع أم أول نوع آخر . هناك جملة واحدة قد نتردد إزاءها . يقول جونسون :

«إنه (أى شكسبير) فى المأساة كثيراً ما يكتب مع دلائل كبرى على الجهد والدرس ما يكتب فى نهاية المطاف بقليل من اللباقة . ولكنه فى مشاهده الملهوية يلوح أنه ينتج دون تعمل ما لا سبيل لتعمل إلى تحسينه» .

فهذا رأى لا نستطيع أن نستبعده بخفة . إن جونسون على وعى تام بأن تناوب

«المأسوى» و «الملهوى» شىء أكثر من أن يكون تناويا . فهو يدرك أن شيئا مختلفا وجديدا ينتج . «إن تبادلات المشاهد الممتزجة قلما تخفق فى إنتاج تقلبات العاطفة المرادة» . «**خلال كل هذه التسميات للدراما** ، تظل طريقة شكسبير فى الإنشاء هى هى» . ولكن لماذا اعتقد جونسون أن الأجزاء الملهوية من شكسبير تلقائية وأن أجزاءه المأسوية متعملة ؟ ها هنا فيما يلوح لى قد وقع جونسون بنزاهته البسيطة وفى كونه مخطئا على حقيقة أعمق مما كان يدريه . ذلك أنه لدى من خبروا البشاعة الكاملة للحياة مازالت المأساة غير كافية . وقد استشعر منها سوفوكليس أكثر مما وسعه أن يعبر عنه عندما كتب مسرحية «**أوديب ملكا**» وشكسبير عندما كتب «**هملت**» وقد استمتع شكسبير بامتياز أنه كان قادرا على أن يستخدم حفارى قبوره وفى نهاية المطاف قد تكون البشاعة والضحك أمرا واحدا – فقط عندما تغدو البشاعة والضحك مرعبين ومضحكين على نحو ما يمكن لهما أن يكونا عليه ومهما تكن النية الواعية للكاتبين فإنك قد تضحك أو ترتجف من مسرحيات «**أوديب**» أو «**هملت**» أو «**الملك لير**» أو قد تفعل كلا الأمرين فى آن واحد . عند ذلك فقط تدرك أن هدف الكتاب المسرحيين الملهويين والمأسويين واحد : إنهما متساويان فى الجدية . وهكذا تتغير معانى الكلمات إذ تفحصها إلى الحد الذى قد ننتهى معه إلى النظر إلى موليير فى بعض الأضواء على أنه كاتب مسرحى أكثر جدية من كورنى أو راسين ، وإلى وتشرلى على أنه يعادل مارلو جدية (بهذا المعنى) . وكل هذا إنما توحى به إلىّ كلمات صمويل جونسون التى أوردتها . إن ما أدركه أفلاطون لم يلاحظه نقاد الدراما التالون . فالشاعر الدرامى يستخدم مواضعات الشعر المأسوى والملهوى بقدر ما تكون مواضعات عصره . وثمة ملهاة كامنة فى سوفوكليس ومأساة كامنة فى أرسطوفان . ولولا ذلك ما كانا كتابا مأسويين أو ملهويين جيدين قدر ما هما عليه . وقد يكون لنا أن نضيف أنه عندما تكون لديك ملهاة ومأساة متحدتان بطريقة خاطئة أو مفصولتان بطريقة خاطئة فإنك تحصل على إسراف فى العاطفة أو تسلية . والتفرقة بين المأسوى والملهوى إنما تصف الطريقة التي نحاول أن نعيش بها . وعندما نصل إلى ما تحتها ، كما فى مسرحية «**الملك لير**» ، فإننا نجد وصفا للطريقة التى نعيش بها . إن التغير العنيف من فترة إلى أخرى إنما هو تقدم ونكوص فى آن واحد . ولم أورد إلا بضع جمل من تصدير جونسون لأعمال شكسبير ولكنى أظن أنها تمثل شخصية ناضجةوإن تكن محدودة . والمرحلة التالية من النقد الإنجليزى لشكسبير إنما تستهلها ألمانيا . ومهما يكن من أمر فلابد لى من أن أضيف أن تأثير النقد الألمانى فى النقد الإنجليزى لدى هذه النقطة يمكن بسهولة أن يبالغ فيه . وليس تقليلا من قيمة هذا النقد أن نؤكد أنه قد كان ثمة بالأحرى تشابه فى النظرة وتعاطف طبيعى بين العقل الألمانى والعقل الإنجليزى عند تناول شكسبير وهو

ما لا نجده لدى النقاد الفرنسيين . وإنه ليكون من الطيش أن نؤكد أن العقل الألماني مؤهل لتذوق شكسبير خيرا من العقل الفرنسي . ولكني أعتقد أن من الممكن إطلاق تعميم واحد أقل شمولا ، فلدى العقل الفرنسي جاء تناول شكسبير كما هو طبيعي من طريق المقارنة بكورني وراسين إن لم نقل موليير.

والآن فلدى الفرنسي نجد أن مسرحيات عصره الكلاسي هي في المحل الأول وحتى يومنا هذا مسرحيات للتمثيل . وذكرياته عنها إنما هي عن المسرح على الأقل قدر ما هي عن المكتبة . أما لدى إنجليزي القرن التاسع عشر فقد كانت مسرحيات شكسبير قصائد درامية تقرأأكثر من كونها مسرحيات تشاهد . ولدى أغلبنا اليوم فإن الكثرة الكاثرة من مسرحياته لا تعدو أن تكون معارف أدبيين . أضف إلى ذلك أن الفرنسيين قد ظلوا يمتلكون دائما هذه الخلفية لإنجازهم الدرامي العظيم . بيد أن الألمان لم يمتلكوا قط هذه الخلفية من السلطة المحلية في الدراما . ومعرفتهم بشكسبيرقد تكونت في غرفة المكتب . وإلى أن توطد صيت جوته بثبات في كل أنحاء أوربا لم يكن لديهم كاتب درامي محلي يقارنونه به . ولهذه الأسباب وحدها دون أى تعميمات طائشة عن العقل الغالي والعقل التيوتوني يجمل بنا أن ننتظر من اتجاه الألمان أن يكون أكثر تعاطفا .

بيد أن نوع النقد الذي ينبع من القراءة أكثر مما ينبع من الحضور في المسرح قد نشأ في إنجلترا تلقائيا . وأول مثل لافت لهذا النوع من النقد ، وهو قطعة مرموقة من الكتابة تستحق التأمل سواء اتفقنا مع ما تنتهى إليه من نتائج أو لم نتفق ، مقالة مورجان المسماة **«عن الشخصية الدرامية لسيرجون فولستاف»** (١٧٧٧) . وللوقوف على الدعوى التي يحاول مورجان التقدم بها أحيل القارئ إلى مورجان ذاته . فالنقطة التي أود إبرازها هي أن مقالة مورجان أول عضو جلي في خط طويل من النقد يعالج خلق الشخوص في المسرحيات ولا يدرس أفعالها داخل المسرحية ذاتها فحسب وإنما يستنتج أيضا من سلوكها على خشبة المسرح خلقها العام أى الطريقة التي هي خليقة أن تصرف بها في ظروف أخرى . وهذا شكل مشروع تماما من النقد وإن يكن معرضا لإساءة الاستخدام فهو في أحسن الأحوال يمكن أن يضيف الكثير إلى استمتاعنا بلحظات حياة الشخصيات المعطاة في المشهد إذا شعرنا فيها بهذا الغنى في الوجود الواقعي . وفي أسوأ الأحوال يغدو من نافلة القول ويشتتنا عن متعتنا بالمسرحية .

إن أول النقاد الألمان العظماء لسنج ، قد جنح إلى أن يجعل من شكسبير قضية قومية تقريبا لأنه هو الذي أكد أن الأدب الإنجليزى وشكسبير بخاصة أقرب إلى الذوق

الألمانى من الأدب والدراما الفرنسية . ويلح النقاد الألمان بعامة على طبيعية مسرحيات شكسبير وإخلاصها للواقع . ويشرع هردر ، وهو ناقد ذو فهم ملحوظ ، فى تذوق وجود شىءقريب من النموذج الشعرى عندما يوجه النظر إلى التلاؤم بين عواطف الشخوص والمناظر التى تمثل فيها هذه العواطف . بيد أن ما يهمنى فى هذا المكان ليس التقييم المفصل لآراء النقاد الألمان فى هذه الفترة – ولا حتى آراء شلجل وجوته – وإنما دراسة الاتجاه العام لآرائهم . إن الألمان إذ أهملوا الظروف التى كتبت فيها هذه المسرحيات – ومن المحقق أن المعلومات التاريخية لم تكن متوافرة – ولم يوجهوا كبير اهتمام إلى مزاياها الدرامية قد ركزوا اهتمامهم أساسا على الدلالة الفلسفية الشخصية . إنهم ينفذون إلى مستوى أعمق من مستوى القيم الخلقية البسيطة الذى عزته عصور باكرة إلى الأدب العظيم ويومئون إلى تعريف أرنولد (للأدب) بأنه «نقد الحياة» . أضف إلى ذلك أنه ليس هذه الفترة قد اعترف بوجود عنصر من «السر» فى شكسبير ، وهذه واحدة من هبات الحركة الرومانسية للنقد الشكسبيرى وهى هبة ثمة من الأسباب ما يدعونا لأن نكون شاكرين لها رغم كل تطرفاتها . وليس من الإسراف أن نقول إن النقاد الألمان وكولردج بنقدهم لشكسبير قد غيروا جذريا الاتجاه التأملى للنقد إزاء الشعر .

إن كتابات كولردج عن شكسبير ينبغى أن تقرأ كاملة لأنه من المتعذر أن نفهم النقد الشكسبيرى إلى يومنا هذا دون معرفة أليفة بمحاضرات كولردج وملاحظاته . إن كولردج حجة من النوع الذى يمتد تأثيره نحو الحسن والردىء بدرجة متساوية . وإنه مما ينافى العدل أن نخلع عليه أبوة مدرسة التحليل النفسى فى النقد الشكسبيرى دون مزيد احتفالات . فإن دراسة الشخصيات الفردية التى بدأها مورجان على حساب إهمال نموذج المسرحية الكاملة ومعناها قد كان مقدرا لها أن تفضى إلى نهاية من هذا النوع ، ولسنا نلوم مورجان على ذلك . بيد أن كولردج عندما أطلق سراح الحقيقة القائلة إن شكسبير فى قصيدتى «ڤينوس وأدونيس» و«لوكريس» برهن على «عقل بالغ العمق والطاقة والفلسفية» كان مصيبا تماما إذا استخدمنا هذه الصفات بمعناها الصحيح بيد أنه قدم منبها خطرا لمن هم أميل إلى المغامرة . بديهى أن كلمة «فلسفى» ليست هى الكلمة الصحيحة ولكن ليس يمكن محوها ببساطة : إذ يجب عليك أن تجد كلمة أخرى تحل محلها وهذه الكلمة لم توجد بعد . إن الإحساس بعمق «فكر» شكسبير أو تفكيره بالصور قد استبد ببعض النقاد إلى الحد الذى اضطرهم إلى تفسير أنفسهم بما لا يفهم .

لم أتحـدث عن هـازلت ولام ودى كـونسى وهذا لأنـى أردت أن أعـزل كـولردج باعتباره ربما كان أعظم شخصية وحيدة فى النقد الشكسبيرى حتى وقتنا الحاضر . ففى خلاصة كـهذه لا يمكن إلا لأبرز النقاط أن تحظى بما هـو أكثر من الذكر . وإن هـازلت ولام ودى كونسى لا يعدون أن يكونوا كوكبة حول نجمة كولردج الأولى وعملهم هـام أساسـا لأنه يدعم تأثيـر كولردج رغم أن مقـالة دى كونسى المسـمـاة **«الطرق على البـوابة فى مسـرحيـة مكبث»** ربما كـانت أشهر قطعة واحـدة من النقد الشكسبـيرى المكتوب . بيد أنه لدى دارسى النقد الشكسبيرى فإن كتابة كل هؤلاء الرجال من بين الوثائق التى يتعين قراءتها ، وليس القراءة عنها فحسب .

من "الكتاب يتخذون مواقف من الحرب في إسبانيا"

(١٩٣٧)

[عن الحرب الأهلية الإسبانية . وردت في كتاب ف. و. ماثيسين **ما حققه ت. س. إليوت**]

على حين أني بطبيعتي متعاطف [معها] ، مازلت على اقتناع بأن من الأفضل على الأقل لقلة من رجال الأدب أن يظلوا بمنأى عنها ، وألا يسهموا في هذه الأنشطة الجماعية .

ملحوظة عن أنشودتين لكاولي

(١٩٣٨)

[مقالة نشرت في كتاب **دراسات عن القرن السابع عشر : مهداة إلى سيرهربرت جريرسون** ، مطبعة كلارندون ، أكسفورد ، ١٩٣٨]

يُمط معنى مصطلح «الشعر الميتافيزيقي» إلى أقصى حدوده كي يشمل كاولي . وعندما ننظر إلى كاولي على أنه شاعر ميتافيزيقي ، يُمط اهتمامنا بهذا الموضوع إلى أقصى حدوده أيضا . إنه لأمر صائب تماما أن تدرج نماذج من كاولي في سفر مختارات من الشعراء الميتافيزيقيين ، بيد أننا لو كنا نعد مختارات من كاولي فربما كنا محقين في أن نحذف كل قصائده التي تنم على دين مباشر لدن. إن علاقة كاولي بدن في قصيدة **العشيقة** (مثلا : **وجبتي**) إنما هي علاقة محاك . وعلى العكس من كلفلاند أو بنلوز ليس فيه ذرة أصالة ، مهما تكن شاذة ، كي تمثل اشتقاقا شائقا . إن القصائد المدرجة في منتخبات سيرهربرت جريرسون تبين كاولي في أحسن أحواله المتواضعة وأمتعها لدى القراءة : وفضلا عنها فإنه ربما كان يُذكر خير ما يذكر بأبياته القلائل التي زودت دريدن بمحاكاة تهكمية فخيمة في قصيدته **ماكفلكنو** . بيد أن لشعر كاولي تشويقا آخر ينتمي إلى تاريخ الفكر والحساسية أكثر من انتمائه إلى مسرات الفن .

إن كاولي – فيما أظن – ينبغي أن يتذوق بحسبانه أوغسطيا باكرا قدر ما هو ميتافيزيقي متأخر . لقد قدر لكثير من صغار الشعراء أن يكونوا تابعين متأخرين

لمدرسة مبرزة ، وأن يكونوا مؤلفي منظومات قلائل تستحق مكانا في كتب المنتخبات، وقدر لشعراء آخرين أن يكونوا أسلافا شائقين . وما كان ليمكن أن يقدر لكثيرين أن يشغلوا كلا المكانين ، وعلى نحو يقدم تعبيرا أدبيا عن حالة ذهنية مختلفة عن أيهما . وكاولي قد وضعته موهبته المتواضعة في هذا الوضع غير المألوف . ولو كان قد أوتي خيالا أكثر أصالة أو أكثر قابلية للتكيف ، لتُمثل – على نحو أكمل – في جيل سابق أو لاحق . إنه ليس كارولينيا ولا من عصر رجوع الملكية : وحالته الذهنية تبدو أقرب إلى حالة المنفي . إننا ، في قراءتنا التاريخية للشعر ، معرضون لأن نقفز من نمط إلى نمط . ونحن نتأثر – بسبب كسل طبيعي – بتصنيفات كتب التاريخ . نستطيع أن نضع أنفسنا في موضع نتقبل معه دن وأتباعه المباشرين ، أو نستطيع أن نمر إلى أواخر القرن السابع عشر وإلى القرن الثامن عشر . وكاولي سيئ الحظ إذا قورن إما بمن سبقوه أو بمن لحقوه . ولست أدعي له أشياءً بمعايير أسلافه الأعظم . ولكني أظن أنه يمكن الدفاع عنه في شكل سبقه إليه بن جونسون ، وتابعه فيه دريدن وكولنز وجراي ، هو : الأنشودة البندارية ، كما تسمى .

أما أن الأنشودة البندارية ، في ذاتها ، شكل من النظم غير ملائم للغة الإنجليزية ، أو أنها ليست كذلك ، فرجم بالظنون عقيم ، لأن كل شيء محال إلى أن يفعله أحد . نستطيع فقط أن نقول : هذا شكل لم يمارسه أحد بنجاح في الإنجليزية ، حتى الآن . فتحقيق شيء من خلاله كان خليقا أن يجهد قوى رجل من طبقة ملتون . ولا أحد أقل منه تمكنا كان يمكن أن ينجح فيه ، وكل من حاولوه كانوا رجالا أقل منه تمكنا . بيد أنه بين من حاولوه أزعم أن كاولي هو الرجل الذي مارسه بنجاح أكثر من سواه . إن ممارسة شكل من النظم أجنبي وغير متمثل ، بنجاح أكثر من نجاح الغير ، قد تبدو امتيازا لا يؤبه له ، ومع ذلك فإن تأكيد أن أناشيد كاولي أكثر تشويقا من أناشيد دريدن ، وأحسن كثيرا من أناشيد جراي وكولنز ، يجعل ذلك الامتياز أعظم تشويقا .

لم تكن معرفتي باللغة اليونانية كفؤا قط لتذوق أناشيد بندار في أصولها . وقراءتها مترجمة باللغة الإملال . وعلى ذلك لست في وضع يؤهلني لأن أؤكد أن من يجهرون بتذوقهم لهذه الأناشيد إنما يحسبون ، في الحقيقة ، استمتاعهم ببراعتهم في الشعر اليوناني استمتاعا بالشعر . بيد أنه في في صدد ألوان محاكاتها بالإنجليزية قد يكون للمرء أن يقول إنه ليس ثمة من هو مؤهل لهذه المهمة سوى شاعر يواتيه الجلال على نحو طبيعي مثل ملتون ، وأن رميك إلى الجلال وإخفاقك من أسوأ الخطايا التي يمكن أن يرتكبها شاعر . إن أناشيد دريدن تدهش وتثير ، وتظل حتى النهاية محتفظة بنوع من التشويق ، وذلك بسبب لمعان مآثر براعتها tours de force ، ولكن المضمون

يضحى به فى سبيل التفاصيح ، وموسيقاها خشنة معدنية . وأكثر أناشيد جراى نيلا للإعجاب : **الشاعر و تقدم الشعر** لا تملك حتى هذه الفضيلة كى تزكيها ، فتقدمها المتعمل بالغ الاختلاف عن حركة دريدن القوية السهلة . إن فطنة دريدن يستبدل بها عدم انضباط رومانسى ، وتتدهور اللغة ، كما - مثلا - فى استخدام كلمتى «خراب» و «فوضى» فى بداية أنشودة **الشاعر** .

ومهما يكن من أمر ، فلست أدعى أن أناشيد كاولى خير من أناشيد دريدن ، وإنما فقط أننا فى الأناشيد نجد كاولى فى أحسن حالاته ودريدن فى أسوأها ، وأن ملاحظة رجل صغير يؤدى عملا جيدا أكثر إرضاءً من ملاحظة رجل عظيم يبدد موهبته . لقد كان لدى كاولى فى خير أناشيده : كأنشودة **إلى مستر هوبز** وأنشودة **عن الفطنة** وأنشودة **عن دكتور هارفى** شىء يقوله ، وكان يسجل شيئا عن عصره يستحق التسجيل . ليس هناك تعمل ، كما نجد لدى جراى ، من أجل بلوغ جليل زائف ؛ وإن خاصة من الفطنة - انتقلت إليه من الفترة السابقة - لتضفى على هذه الأناشيد قيمة غائبة عما تلاها من أعمال فى ذات الشكل . لقد كتب كاولى فى هذه الأناشيد عن أشياء ذات أهمية ذهنية .

وعلى حين أن كاولى - كشاعر - يشتق من الشعراء الميتافيزيقيين ، فإنه -كعقل - لا يشترك معهم إلا فى أقل القليل . إن استخدامه للغة مازال كارولينيا ، وعقله ينتمى إلى عصر رجوع الملكية . لقد كان ذا حب استطلاع عقلى مرموق ، ولكن حب استطلاعه هذا - إذا قورن بدن - مختزل ومبدد . كان كاولى يعرف هوبز ، ومن المحتمل أن يكون قد التقى بعلماء فى باريس ، وكان العلم الذى درسه بأكبر قدر من الانتباه هو علم النبات . وكان يحب فلاحة الحدائق . كان متحمسا : يميل إلى صياغة مخططات لإنشاء المعاهد وترقية البحث العلمى . وكان ينتمى إلى عالم جديد ، عالم ما كان الشعراء الميتافيزيقيون ليستفيدوا منه كثيرا ، عالم ظل حتى عصرنا ، عالم يعيش أهله فى انتظار مفاجآت الاكتشاف والاختراع الدائمة السعيدة المدهشة ، مفاجآت تجلب عالما أحدث وأسعد . إن عالم كاولى ، يقينا ، هو جزئيا عالم مستر هـ . ج. ولز . وعلى ذلك فإنه عندما يقول فى أنشودته **إلى مستر هوبز** :

طويلا ظل الساتيجرايتى القوى محتفظا

بسلطانه العقلى الشامل ...

ولكن كما أنه مع الزمن تضمحل كل سلالة امبراطورية عظيمة

وتخلى السبيل لأخرى جديدة :

كذلك صوحت هذه الامبراطورية الرفيعة

وزالت عنها ، على درجات ، أمجادها الماضية

وبين أيدى الدارسين انقرضت فى نهاية المطاف ...

يعبر ، ويعبر جيدا ، عن روح عصره .

وعلى ذلك فإننا عندما نقر بأن كاولى أدنى من أسلافه من مدرسة دن ، لا يسعنا أن نقنع بتفسير دنوه وذلك بأن نقول ، ببساطة ، إنه كان أقل شاعرية . ولا هو بكافٍ أن نندد - كما فعل جونسون - بالفتور الظاهر لغرامياته . إن انتقال الانتباه من اللاهوت إلى العلم أو إلى العلوم - بداية ذلك المرض البطيء الذى قدر له أن يفصل بين الفكر والشعور ثم يخلط بينهما - خاصة من خواص عصر كاولى ما كان ليسعه أن ينجو منها . ولأنه يمثل عصره إلى هذا الحد ، وهو - كشاعر - ضحية عصره ، فإنه شائق . نستطيع أن نقول - على ما أظن - إن الاعتقاد ليس عملا بسيطا من أعمال الذهن ، وإن «الاعتقاد» فى عالم المدرسين ، و«الاعتقاد» فى كون آلى ، ليسا - كأعمال اعتقادية - متطابقين . بل أننا قد نذهب إلى أن «الاعتقاد» يتغير من جيل إلى جيل ، رغم أنه لن يتسنى لأى عصر أن يملك المصطلحات التى يحدد بها الفرق بين اعتقاده واعتقاد أى عصر سابق . لقد انكسر شكل الاعتقاد التقليدى فى عصر كاولى ، وأنشودته إلى مستر هوبز علامة على هذه الثغرة . ولم يكن شكل الاعتقاد الرومانسى - الاعتقاد فى مشاعر المرء الفردية ، أو فى الشعور الجماعى - قد تكون بعد . لم يكن فى عالم كاولى موضوع اعتقاد قادر على أن يستخلص منه استجابة على أعلى درجات الحدة الشعرية . وعلى ذلك فإن فى أنشودته إلى هوبز كفاية غائبة عن قصيدة العشيقة ، وهذا ما يجعلها مرضية .

إن أهمية كاولى كرجل كانت لديه بعض أشياء يقولها عن عصره - وقد قالها على نحو أفضل من أى أحد غيره - يمكن أن نمثل لها ، على نحو مختلف ، بأنشودته عن الفطنة . ليست هذه الأنشودة بندارية بطبيعة الحال ، وهى من حيث الشكل أقرب إلى دن . وفى هذه الأنشودة يتحدث كاولى عن الفطنة كما كانت قبل مجيء دريدن . ولكى نقدر تعريف كاولى نحتاج إلى أن نقارنه بالمحاولات التى بذلها ، فيما بعد ، دريدن وجونسون . وسيتبين من هذا أن الفطنة كانت تعنى شيئا مختلفا قليلا لدى كلٍ من هؤلاء الرجال الثلاثة . ففى حياة كاولى يلاحظ جونسون :

«ولئن عددنا - بتصور أرفع وأكثر كفاية - من قبيل الفطنة ما هو طبيعى وجديد فى آن واحد ، وما يعتبر عند إنتاجه لأول مرة عادلا وإن لم يكن واضحا ، ولئن كان

هوبز هو الذي يتساءل من لم يعثر عليه قط كيف قد فاته : فإنه قلما قد سما الشعراء الميتافيزيقيون إلى فطنة من هذا النوع . إن أفكارهم كثيرا ما تكون جديدة ، ولكنها قلما تكون طبيعية ، وهي ليست واضحة كما أنها ليست عادلة ، والقارئ لا يتساءل كيف فاتته ، إنما يتساءل – على الأرجح – بأي جهد ملتوٍ قد وقع عليها أصحابها» .

سنلاحظ ، على ما أظن ، أن الفطنة مازالت تعني لدى جونسون شيئا جادا ، وليس مرتبطا بـ «الفكاهة» ، ولكن الفطنة عنده ليست روحا تبعث الحياة في مجموع تأليف جدي قدر ما هي إضفاء لرفعة وزينة عليه ، أحيانا . إن في أقل مؤلفات دن إحكاما نوع من استمرارية التغير . ونستطيع أن ندرك تأثير الفطنة في كلٍ ليس هو مجرد حصيلة فطنة الأجزاء .

وفي قصيدة **غرور الأماني الإنسانية** ترتيب ولياقة ، ولكن هذه الخصائص لا تشكل نظاما . إننا نجد في تلك القصيدة عديدا من التنويعات العقلية على خيط أساس ، ولكن التأثير – عموما – رتيب . ونحن لا نجد فيها تلك القدرة الاستثنائية على خلق وحدة شعورية من أكثر العناصر تباعدا .

ولدى دريدن نجد تصورا للفطنة أوسع من تصور جونسون . إنه يقول :

«إن تأليف كل القصائد هو ، أو ينبغي أن يكون ، من شأن الفطنة . والفطنة في الشاعر أو **كتابة الفطنة** (إذا أذنتم لي أن أستخدم تفرقة مدرسية) ليست سوى ملكة الخيال في الكاتب التي هي ، ككلب خفيف الحركة ، تدور حول حقل الذاكرة إلى أن تثب على الطريدة التي خرجت لصيدها أو هي – دون لجوء إلى المجاز – تبحث في كل أنحاء الذاكرةعن أنوا ع أو أفكار تلك الأشياء التي تسعى إلى تمثيلها ... إن أول توفيق لخيال الشاعر هو الابتكار بمعناه الأمثل أو العثور على الفكر . وثاني توفيق هو التوهم أو تنويع أو اشتقاق أو صياغة ذلك الفكر كما يصوره الحكم على النحو الأمثل للموضوع . وثالث توفيق هو طريقة الإلقاء أو فن إلباس وتحلية ذلك الفكر كما يوجد ويتنوع في كلمات ملائمة ذات دلالة رنانة. أما سرعة الخيال فتتمثل في الابتكار ، وأما الخصب ففي التوهم ، وأما الدقة ففي التعبير» .

قد يلوح أن ما صدق الفطنة لدى دريدن أوسع منه لدى جونسون ، بيد أنه حتى معنى دريدن تضييق لما كانت الكلمة تعنيه عند كاولي . وحتى كاولي يعرف الفطنة كمقابل لما يخلق بنا أن ندعوه تعبيرا رخيصا ، ولكن من المحتمل أنه كان يحمي الفطنة من أولئك الخليقين أن يحسبوا التعبير الرخيص فطنة ، أكثر مما كان يحميها من أي شخص يطابق بين الفطنة والتعبير الرخيص .

خبرونى ، رجوتكم إلا ما خبرتمونى ، ما هى الفطنة
يا من تجيدون فنها

For The First matter loves variety less ;

Less women love't, either in love or dress

إنها تتخذ ألف شكل مختلف
وتظهر حلوة فى ألف شكل
هناك رأيناها واضحة ، وهاهى ذى الآن هنا
كأرواح فى مكان ، لا ندرى كيف جاءت .
إنها ليست قسرا لبعض منظومات لا حياة بها
كى تقوم على أقدام خمسة مصابة بالنقرس .
ينبغى أن تكون الروح حاضرة فى كل مكان، كما هو الشأن فى الإنسان ،
وأن يتحكم العقل فى الأجزاء الأدنى مرتبة ...
بيد أنها ليست تزيينا وتذهيبا لكل جزء
فذاك أدل على الكلفة منه على الفن .
إن الجواهر فى الأنف والشفتين منظر سيئ
وخير من أن يكون كل شىء فطنا ألا يكون ثمة فطنة ...
إنها ليست تلك الأبيات التى يكاد يتصدع لها خشبة المسرح
كلما بدأ بايزيد فى الصخب ...
فى قطعة حقة من الفطنة ينبغى أن يوجد كل شىء
ومع ذلك ينبغى أن يتفق فيها كل شىء
كما أنه فى الفلك ، دون قسر أو صراع ،
قد سكنت كل الكائنات ، كل الكائنات الحية .
أو كما أن الصور البدائية للكل
(إذا قارنا جليل الأمور بصغيرها)

ترتسم دون تنافر أو خلط

على تلك المرآة الغريبة للإله

ليس هذا شعرا جيدا فحسب – كاولى فى أحسن أحواله – وإنما هو نقد لدن خير من نقد دريدن أو جونسون ، بينما هو – كقصيدة – كان ، فيما يحتمل ، أقرب إلى مزاج دريدن أو جونسون من أى شيء كتبه دن .

ويلاحظ مسيو جان لوازو ، فى كتابه المستقصى عن كاولى ، أن خيال كاولى

n'est pas inspirée par un enthousiasme visionnaire, mais elle est alimentée par ce que le xvlle siècle appelait lésprit, "wit", c'est - à - dire la faculté d'analyse qui découvre les rapports cachés des choses .

وعلى حين أنى مستعد للإقرار بأن كاولى ذاته لا يرتفع قط إلى «الحماسة الرؤيوية» (وأنا أفهم من ذلك أن مسيو لوازو يعنى نوعا من الحدة المهلوسة) أتساءل عما إذا كان كاولى – الذى ربما كان ينظر إلى أناشيده ، كما كان ينظر إلى أناشيد بندار ، على أنها أكثر صخبا مما هى عليه فى الحقيقة – يعنى بالفطنة مجرد ملكة تحليلية ، وذلك حتى إذا سلمنا بأن ملكة اكتشاف العلاقات الخبيئة بين الأشياء لا تعدو أن تكون «تحليلية» . يلوح لى أن كاولى يعنى شيئا أعمق كثيرا ، شيئا لا سبيل لملاحظته فى أحسن أحواله إلا لدى شعراء الطبقة الأولى ، وإن لم يكن لديهم كلهم .

إننا لكى نعرف ما كان يعنيه ناقد من عصر مضى عليه زمن طويل بمصطلح من المصطلحات لا يجب علينا فقط أن نفحص بعناية السياقات الحرفية لذلك المصطلح فى أقواله ، وإنما أيضا – على قدر ما يسعنا – السياق غير المفصح عنه . علينا أن نحاول أن نكتشف ليس فقط ما كانت عليه العدة العقلية لذلك الناقد ، وليس فقط أى المؤلفين قرأهم وأعجب بهم ، وإنما أيضا طريقة إعجابه بهم . وعلينا أن نبذل ذلك الجهد الشاق والذى لا ينجح كلية قط : جهد أن نمسح عن أذهاننا الطرق التى تعدلوا بها . فيما يتوقعون أن يكون الشعر عليه ، نتيجة لكل ما كتب منذ كتب ذلك الناقد . وما نحصل عليه – بقدر ما نحصل عليه – سيكون شيئا لا نستطيع أن نعبر عنه تعبيراذا كفاية بالكلمات . إننا فى محاولتنا تثبيت المعنى الأقدم لكلمة تغير معناها لا نستطيع أن نفترض أن الكلمات التى نعرفها بها لن يتغير معناها هى الأخرى . ويذكر م. أ. ج. (**معجم أكسفورد الجديد**) أن كلمة«فطنة» اكتسبت معنى «الإشارة إلى التفوه بأشياء لامعة أو براقة على نحو مسل» . بديهى أن كلمة«مسل» قد تغير معناها هى الأخرى ،

وأى حق لنا أن نفترض أن تلك الكوكبة من الإشارات إلى سياقات ، وهى ما نعنيه بكلمة «مسل» ، كانت موجودة لدى شخص على نفس مستوى تعليمنا وحساسيتنا فى منتصف القرن السابع عشر ؟ لابد لنا أن ننتهى إلى أننا لا نستطيع التوصل إلى فهم كامل لما كان كاولى أو دريدن أو جونسون يعنيه بالفطنة . نستطيع فقط أن نثق بأنهم لم يكونوا يعنون بها ذات الشيء بالضبط ، رغم أن هناك ، بطبيعة الحال ، علاقة بين معانيهم المتنوعة ، وعلاقة بين معانيهم جميعا ومعنانا ، وأنه بقدر درجة حدوث تغيرات عامة – لأنه لا حاجة بنا إلى افتراض أن كل كلمة تغير معناها بمعدل موحد – لم يكونوا يفهم بعضهم بعضا ، تماما كما أننا نفشل فى فهمهم .

وعلى ذلك فإنى أرتد إلى نوع من الاعتراف الشخصى بدلامن تعريف الفطنة . ومهما يكن من أمر ، فإنه يلوح لى خير ما يسعنى الإسهام به فى مجلد يراد به تكريم دارس بذل أكثر مما بذله أى امرئ آخر فى عصرنا من أجل إزالة الحواجز بين أنفسنا وشعر القرن السابع عشر . إن غشيانى – غير العلمى ، أعترف ، وربما كان من قبيل النزوة وعشوائيا – لشعر ذلك القرن قد أدى بى إلى أن أشعر بأن كلمة «الفطنة» تمثل عندى شيئا أكبر من أى شيء يسعنى إدراجه فى نطاق تعريف . لقد أصبحت تمثل عندى لب تلك الفترة الشعرية الغريبة التى تنتهى بالشهادة والمنفى ، وهى جزء من حدة ذلك العصر الدينية قدر ما هى جزء من خفته . إن عصر دن وهربرت وكراشو وفون يلوح لى أكثر عصور الشعر الإنجليزى «تمدينا» ، ونتيجة لذلك يلوح لى عصر جراى وكولنز ، بل وجونسون ، وبالأحرى a fortiori القرن التاسع عشر ، منحطا . إن «الفطنة» ترمز لنوع من التوازن والتناسب بين قيم ذهنية ووجدانية كان شعر القرن التاسع عشر يفتقر إليه على نحو يؤسف له . ومع ذلك فإن ما أعنيه بالفطنة متصل بسائر معانى الكلمة ، وحتى إيحائها بالمرح – رغم أن ذلك ، بوجه خاص ، ربما كان أبعد الأشياء عن عصرنا : المرح القدسى . بيد أنى أعى تماما أنى عندما أستخدم مصطلحى «متمدين» و «منحط» فإنى أستخدمهما بمعنى خاص وتحكمى ، إلى أن يستخدمهما شخص آخر على نفس النحو .

[لورنس دريل]

(١٩٣٩)

[نشرت فى **نيودايركشانز** (اتجاهات جديدة) نورفوك ، كونتكت ، ١٩٣٩]

إن كتاب لورنس دريل **الكتاب الأسود** هو أول قطعة من إنتاج كاتب إنجليزى جديد تمنحنى أى أمل فى مستقبل القصة النثرية . ولئن كان قد تأثر بأى كتاب جيلى ، لقد تمثل المؤثرات وأنتج شيئا مختلفا . إن من محاك نوعية الكتاب ، فى نظرى الطريقة التى تعاود بها ذكريات منه ذهنى : ابتعاثات جنوب لندن أو الأدرياتيكى ، أو الشخصيات المفردة . والأبعد من ذلك عن المألوف هو حس النموذج وتنظيم الحالات النفسية مما ينبثق تدريجيا أثناء القراءة ويظل باقيا فى الذهن من بعد . ليس **الكتاب الأسود** سجل قصاصات ، وإنما هو كل منفذ بعناية . وليس فى مادته شىء من الأدب المستهلك ، ولكن أبعد الأشياء عن المألوف هو البناء الذى صنعه المؤلف منه .

من « طبيعة العلاقات الثقافية »

(١٩٤٣)

(من محاضرة ألقيت فى ١٨ مارس ١٩٤٣ وطبعت فى كتاب «الثقافة والتقدم والحضارة» ، الجمعية الإنجليزية السويدية ، ثلاثة أحاديث ألقيت فى زمن الحرب [العالمية الثانية] على الجمعية الإنجليزية السويدية ١٩٤٣) .

نابليون هو على وجه الدقة مخترع الدولة الحديثة والحرب الحديثة بين الشعوب .

من « قوى ثقافية فى النظام الإنسانى »

(١٩٤٥)

(من مقالة أسهم بها فى كتاب «مطالع العالم المسيحى» تحرير موريس ب. ريكت ، الناشر : فيبر وفيبر ، لندن ١٩٤٥) .

إن كلمة **ثقافة** لا يمكن تعريفها على وجه الدقة .

من [تحية إلى شارل موراس]

(١٩٤٨)

[من مقالة ، بالفرنسية ، فى **أوجه فرنسا والعالم** ، باريس ، ٢٥ أبريل ١٩٤٨]

إن موراس ، لدى أفراد معينين من بيننا ، كان يمثل نوعا من فرجيل يقودنا إلى أبواب المعبد .

من [چيمز چويس]

(١٩٤٩)

[من رسالة عن چيمز چويس إلى معهد الفنون المعاصرة . نشرت فى كتاب **چيمز چويس** ، باريس (أكتوبر - نوفمبر ١٩٤٩)]

إن من أعظم قدرات العبقرية قدرتها على النمو . وينبغى أن يراسل مجموع عمل المرء هذه القدرة فيه : فما يخلفه وراءه لا ينبغى أن يكون أكثر أو أقل مما يحتاج إليه إدراك كل مرحلة محددة من نموه .

[عن هيو ماكديارمد]

(١٩٥٤)

[من رسالة منشورة فى كتاب «قصائد مختارة من هيو ماكديارمد» ، تحرير أوليڤر براون ، چلاسجو ، الناشر : وليم ماكللان ١٩٥٤]

إذ لا يمكننى أن أكون حاضرا [معكم] أود أن أرسل تحياتى إلى هيو ماكديارمد .

من « يودنج مسز رنسى »

(١٩٥٤)

(من وصفة أسهم بها إليوت فى كتاب «سيمفونية الطهى» بتحرير مسز ج. إلدرد نيوتن ، سان لوى ، ميسورى ١٩٥٤)

١ ملء فنجان شاى من فتات الخبز .

١ ملء فنجان شاى من اللبن .

٢ بيضة .

١ ملء ملعقة مائدة من السكر الأسمر .

[دنكان – چونز]

(١٩٥٥)

(من كلمة له فى الاجتماع السنوى لمكتبة لندن يوليو ١٩٥٥ ، وردت فى كتاب «دنكان – چونز من تشتشستر» تأليف س .C كارپنتر ، الناشر : ا. ر. موبراى آند كمپانى ليمتد ، لندن ١٩٥٦)

كان يعرف ألمانيا واللغة الألمانية جيدا ، وكان له ذوق قادر على التمييز فى صدد الأنبذة الألمانية .

[إزرا پاوند]

(١٩٥٦)

(من كلمةمنشورة فى كتاب «إزرا پاوند في السبعين» ، الناشر : نيو داير كشانز (اتجاهات جديدة) نورفوك ، كونتكات ١٩٥٦) .

أعتقد أنى فى الماضى قد أوضحت بما فيه الكفاية دينى الشخصى لإزرا پاوند خلال السنوات ١٩١٥ - ١٩٢٢ .

من «محاضر الشهادة أمام اللجنة المختارة للمنشورات الفاحشة»

(٣٠ يناير ١٩٥٨)

لا أظن أن أى شىء للورنس من بين ما قرأته يحتمل أن يكون مفسدا .

عبقرية رديارد كپلنج التى لا تذبل

(١٩٥٨)

[من كتاب كپلنج والنقاد ، تحرير إليوت ل. جلبرت ، مطبعةجامعة نيويورك ، ١٩٦٥]

عندما تلقيت الدعوة إلى اقتراح شرب النخب فى الغداء السنوى لجمعية كپلنج لم أشعر بأى تردد فى القبول . لقد جاءتنى كأنها مرسوم بأمر القدر ، وهو شعور إخال أن كپلنج ذاته قد كان يفهمه . إنى كثيرا ما أدعى إلى الكلام ، ولكن الشعور الذى أشير إليه قلما يواتينى . وهو انفعال بالغ الاختلاف عن انفعال مجرد عدم إمكان التهرب من مهمة تقبلها المرء لا لشىء إلا لأنه لم يجد سببا مقنعا للاعتذار عنها . وإنى لأبادر إلى القول إنه ليس معنى ذلك أنى أعد نفسى حجة فى الموضوع ، أو موهوبا - بأقل درجة - كمتحدث بعد الغداء والأمر ببساطة هو أنى قد غدوت أشعر ، على نحو يكاد يكون خرافيا ، أن ثمة التزاما علىّ بأن أشهد لرديارد كپلنج كلما واتت مناسبة .

إن رديارد كپلنج - الذى لم أتعرف عليه قط ، ولم أره قط ومن المحتمل ألا يكون قد سمع بى قط - قد مس حياتى فى أوقات عدة ، وعلى أنحاء متباينة ، ففى ١٩٣٩ انتخبت زميلا فخريا بكلية مودلين ، جامعة كمبردج ، وكان شاغل هذه الوظيفة من قبلى هو كپلنج . وفى ١٩٤١ دعيت لإعداد مختارات من نظم كپلنج ، وإلى تزويدها بمقدمة طويلة . ومنذ أسبوعين كنت فى باريس ، ودعيت إلى جمعية تدعى الأكاديمية الشمالية ، حيث كان على أن ألقى مديح éloge سلفى رديارد كپلنج . وهأنذا اليوم هنا أؤدى وظيفةمشابهة .

قد يُستبعد هذا كله على أنه من توافق الصدف ، أو على أنه سلسلة أفضى فيها حدث إلى سواه . بيد أن كپلنج قد صحبني منذالصبا ، عندما اكتشفت منظوماته الباكرة «مواويل غرفة الثكنة» ، وقصصه الباكرة «حكايات بسيطة من التلال» . وثمة ضروب من حماس الصبا يجاوزها المرء ، وثمة كتاب يؤثرون في المرء بعمق ، في مرحلة ما ، قبل المراهقة أو في أثنائها ، ولا يعيد المرء قراءة أعمالهم قط فيما يلي من حياته . بيد أن كپلنج من نوع مختلف . إن آثارا من كپلنج تظهر في منظوماتي الناضجة حيث لم يلاحظها أي بوليس سري من العلماء المثابرين بعد ، ولكني على استعداد للكشف عنها . لقد كتبت يوما قصيدة عنوانها «أغنية حب ج. الفرد پروفروك» وإني لعلى اقتناع بأني ما كنت لأدعوها «أغنية حب» ، لولا عنوان لكپلنج التصق بذهني في عناد : «أغنية حب هاردايال» . وبعد ذلك بعدة سنوات كتبت قصيدة تدعى «الرجال الجوف» ؛ وما كان ليسعني أن أفكر في هذا العنوان لولا قصيدة كپلنج المسماة «الرجال المحطمون» . وثمة واحد من الرجال المحطمين قد ظهر حديثا في عملي ، ويمكن أن تروه – في الوقت الحاضر – على خشبة مسرح كمبردج . وإني لأدع لكم أن تخمنوا لماذا كرمت قطة فارسية كنت أملكها يوما باسم ميرزا مراد على بك .

حسبي هذا كي أشرح لكم شعوري بالقدر . فعندما قمت بعمل مختاراتي من نظم كپلنج – تلك التي ذكرتها – في عام ١٩٤١ ، كانت اللحظة مناسبة لتذكير الجمهور بأهمية كپلنج ، ولإحياء صيت تناقص تحت وطأة تأثير النقاد الليبراليين ، إن لم نقل الراديكاليين ، بيد أنه قد أثار دهشة كبرى في عالم الأدب أن يُناصر كپلنج ، لا بوصفه كاتبا للنثر فحسب ، وإنما بوصفه كاتبًا للنظم، من جانب شاعر أجمع الرأي على أن نظمه يقف على الطرف النقيض من نظم كپلنج . فعلى حين قد لاحت قصائدي أغمض وأبعد من أن تظفر بموافقة الجماهير ، ظلت قصائد كپلنج تُعدْ – زمنا طويلا – أبسط ، وأشد فجاجة ، وأكثر شعبية ، بل أقرب إلى ركاكة أغاني الصالات الموسيقية من أن تستحق من الناقد صعب الإرضاء أي شيء سوى الازدراء .

وقد اتهمت إن لم يكن بالافتقار إلى الإخلاص ، فعلى الأقل بالاستمتاع العابث بالمفارقات . ومع ذلك أظن أن الوقائع التي حكيتها لتوي يجب أن تقنع الجمهور الحالي بأن هذا لم يكن حقا .

ربما كان ثمة سبب آخر من نوع مختلف عن أي من الأسباب التي أضمرتها – حتى الآن – يفسر احترامي لعمل كپلنج ، سبب يمثله تشابه – أو الأحرى قياس تمثيل – بين خلفيته وخلفيتي . لقد قضى كپلنج طفولته الباكرة في الهند ، وأعيد إلى انجلترا

كى يقضى فترة الدراسة ، ثم عاد إلى الهند فى سن السابعة عشرة ، وقضى عامين من حياته فى أمريكا . وفيما بعد استقر فى سسكس ، ولكنه أصبح يقضى فصول الشتاء فى مناخ جنوب أفريقيا الأكثر رحمة . لقد كان مواطنا فى الإمبراطورية البريطانية ، وذلك قبل أن يتجنس – إذا صح التعبير – فى جزء معين من مقاطعة معينة فى انجلترا بزمن طويل . وإن طوبوغرافية تاريخ حياتى لبالغة الاختلاف عن حياته ، ولكن شعورنا نحو انجلترا ينبع من أسباب ليست مختلفة تماما . إن كلمة (أجنبى) الفرنسيةmétèque (أجنبى) إنجليزيةجيدة تماما ، رغم أن كلمة metic خليقة أن تكون مألوفة أكثر لدى كثير من الناس . وربما كانت لا تنطبق – بأدق المعانى – على أى منا ، حيث إن كلينا ينحدر من سلالة بريطانية كلية . ولكنى إخال أن موقف كپلنج من الأشياء الإنجليزية ، كموقفى ، كان من بعض النواحى مختلفا عن موقف أى بريتونى بمولده . وأنا أشعر بهذا فى بعض القصائد المكتوبة بعد استقرار كپلنج فى سسكس . ومنها ، على سبيل المثال ، «الاستدعاء» :

تحت أقدامهم فى الأعشاب

يجرى سحرى المتشبث

سيعودون كأغراب

وسيبقون كأبناء

إنه يشير إلى الزوجين الأمريكيين فى القصة التى تصحبها هذه القصيدة ، وهما يستقران بانجلترا فى القرية التي ذهبت منها أسرة الزوجة إلى أمريكا . ولكنى أشعر أنه يكتب من واقع خبرته الخاصة . وبالمثل نجد فى قصيدة «أغنية السير رتشارد» أن المتحدث فارس نورماندى ، تابع لوليم الفاتح ،استقر فى انجلترا :

تبعت سيدى الدوق ، قبل أن أغدوعاشقا

كى آخذ من انجلترا الإقطاع والجزية

أما الآن فقد انعكست هذه اللعبة

والآن استأثرت انجلترا بى !

وسير رتشارد هو أيضا – فيما أظن – كپلنج ذاته .

ماذا يسع الإنسان أن يقول– فى دقائق قليلة – عن رجل العبقرية المدهش الذى تبدو كل قطعة مفردة من كتابته – معزولة – عملا بارعا لامعا tour de force ، ولكن

لعمله – مع ذلك – وحدة لا تُنكَر ؟ ثمة – على الأقل – نصف دزينة من أوجه كپلنج يستطيع المرء أن يطنب القول فيها : الصحفي ، والفنان الأدبي ، ومراقب البشر المستطلع فيما هو لا سوى وخارق للطبيعة ، والرائي . ولكى نعطى كپلنج حقه ، ونرسم صورة الرجل فى كتاباته ، نحتاج إلى النظر إليه تحت كل هذه الأوجه ، ثم نبين الوحدة التى وراءها . ولن أمس اليوم إلا وجهين يلوحان لى ذوى أهمية خاصة : الوجه الأخلاقى ، ووجه الرائى .

إن الأخلاقى فى كپلنج يتبدى ، باستمرار ، فى كل عمله : وإنه لواحد من العناصر التى تسهم فى إضفاء الوحدة عليه . وكثيرا ما يدنو من ضرب من الرواقية بالمعنى الشائع لتلك الكلمة . فالرجل الموضوع موضع الإعجاب هو الرجل الذى أدى مهمته المقدورة ، دون انتظار ثواب ، أو اهتمام بأن يُعترف به . وعلى ذلك نجد فى قصيدة «أبناء مرتا» .

إن همهم فى كل العصور أن يتلقوا الضربة ويبطنوا الصدمة .

إن همهم هو أن تعمل الآلة ، وهمهم هو أن يبحروا ويستقلوا القطار ، أن يدونوا وينقلوا ويوصلوا – فى الوقت المحدد – أبناء مريم ، برًا وبحرًا .

وفى مقالة كتبت منذ عدةسنوات مضت ، وهى تظل واحدة من خير الدراسات الموجودة لدينا عن كپلنج ، أوضح الكولونيل بونامى دوبريه كيف أنه ظل – باستمرار – ينتقص من قدر النجاح الدنيوى ، وأنه حتى الرجل الذى أخفق تماما فى الحياة (ويمكن تجميع قاعة من مثل هذا الحطام البشرى من بين شخصيات كپلنج) ، قد يكون شخصية أنبل من الرجل الذى أثث عشه بنجاح . إن الأخلاقى حاضر دائما حتى فى تلك الحكايات المسماة «كتب الأدغال» التى يخالها كثير من القراء مجرد قصص مغرقة فى الخيال لتسلية الأحداث . وربما كان الأخلاقى فى كپلنج هو ما يكدر أولئك المثقفين الذين قللوا من شأنه فى عصرى . لقد كان على ذكر من أن درسه الخلقى ليس موضع ترحيب ، ولابد من أن يوحى به ، أو ينقل (كما نقول اليوم) دون وعى . وهذا واضح فى قصيدة «كتاب الخرافات» :

عندما يرغب العالم بأسره فى إبقاء مسألة طى الكتمان

حيث إن الحقيقة قلما تكون صديقا لأى حشد يكتب البشر

مستخدمين أسلوب الخرافة ، كما فعل إيسوب العجوز

ساخرين مما لن يسميه أحد باسمه جهرة

ولا مفر لهم من أن يفعلوا هذا وإلا سقط

إلا إذا سرهم ألا يجدوا سميعا على الإطلاق .

فقط من طريق تذكرنا لكپلنج الأخلاقي وكپلنج الرائي يمكننا فيما أظن أن ننظر في مبادئه السياسية . ولست معنيا بآرائه ، إلا كما نجدها في أعماله المنشورة – وإنما أنا معنى بقصائده وقصصه . لم يكن كپلنج رجلاً حزبيا ، ولا كان له – وهذا أمر مهم – عقل موهوب في التفكير التجريدي ؛ وإنما كان يفكر بالصور الصلبة والبسيطة . ورأيه في السياسة يمكن أن يلخص في قصيدة «آلهة رؤوس عناوين الكراس» :

في العصر الكربوني وعدنا بوفرة للجميع

من طريق سرقة بطرس المختار ، كي ندفع لبولس الجماعي

لكنه رغم أنه كان لدينا ما فيه الكفاية من المال لم يكن هناك ما يمكن لنقودنا أن نشتريه .

وقالت آلهة رؤوس عناوين الكراس : إذا لم تعملوا ، متم .

ولكن كپلنج كان شيئًا أندر من فيلسوف ؛ لقد كان نبيا . (تذكر كيف أنه كتب «الرجل الذي كان» و «هدنة الدب» منذ زمن بعيد) . لقد كان عقله حدسيا أكثر منه استدلاليا . وعبقريته – إذا كنت أفهمها أساسًا – تمكن في قدراته على الملاحظة ، والوصف ، والحدس . أما أن ثمة شيئا خارقا للمألوف في الأمر كله ، حتى في قدرته على الملاحظة ، فذاك ما تمثله حكاية رويت لي في كمبردج ، وقد لا تكون معروفة على نطاق واسع . فعندما قام بزيارته الأولى لكلية مودلين ، حين غدا زميلا فخريا ، عبر عن رغبته في رؤية مكتبة پيپس ، ومخطوط يوميات پيپس . وما لبثت الكلية – إذ كانت تعلم أن كپلنج رجل من دأبه السؤال، وأن أسئلته عرضة لأن تكون غير متوقعة ، وغير قابلة لأن يجاب عنها – ما لبثت أن جمعت كل الدارسين المتوافرين ، من العالمين بـ پيپس وعصره . وألقى كپلنج السؤال الوحيد الذي لم يكونوا على استعداد له : ما تركيبة الحبر الذي كان پيپس يستخدمه ؟ لقد لاحظ أنه مختلف عن حبر أي مخطوط رآه من تلك الفترة. وقد بُحث هذا الأمر فيما بعد ، ووُجد أن پيپس قد استخدم حبرا مصنوعا من تركيبة من ابتكاره . ونحن جميعا نعرف قصة الفيلق الروماني الذي وضعه عند حائط هادريان .

وإنى لأذهب إلى أن الحقيقة الماثلة فى كون كپلنج حدسيا وليس ذهنيا قد تفسر كونه قد أبخس قدره من ذهنيين ليسوا بالحدسيين . لقد كان ذا ملكة فى التنبؤ ، ولابد أنه قدر الإحباط الذى شعرت به كاسندرا . وقد تنبأ بحربين . إن حرب ١٩١٤ قد تنبأ بها فى أنشودته إلى فرنسا المكتوبة عام ١٩١٣ . وفى ١٩٣٢ تنبأ – فى قصيدة «مخروط الرياح» – بالعاصفة التى قدر لها أن تهب بعد ذلك بسبع سنوات ، وبعد موته بثلاث سنوات . وفى سنواته الأخيرة كان ينظر إلى مستقبل العالم بمزيد من التوجس . إنه يلوح لى أعظم رجال الأدب الإنجليز فى جيله . وقبل أن أرفع نظارتى أود أن أورد كاملة – كتذكرة بالرجل – القصيدة القصيرة التى ينتهى بها مجلد أشعاره – وهى قصيدة كنت أود لو أنى مؤلفها :

إذا كنت قد منحتكم البهجة

بأى شىء قمت به

فدعونى أرقد هادئا فى ذلك الليل

الذى سيغدو ليلكم قريبا :

وفى المدة القصيرة القصيرة

التى يظل الموتى فيها فى الأذهان

لا تسعوا إلى أن تسألوا غير

الكتب التى خلفتها ورائى

سيداتى سادتى : إنى أعطيكم عبقرية رديارد كپلنج التى لا تذبل .

[يوليسيز]

(١٩٦٤)

[عن كتاب **الموروث الحديث** ، تحرير رتشارد إلمان وتشارلز فدلسون الابن ، مطبعة جامعة أكسفورد ، نيويورك ، ١٩٦٥]

عندما أعدت قراءة هذا التعبير عن رأيي النقدي – لأول مرة بعد عدة سنوات – أثر فيّ – على نحو غير مرضٍ – ثقتي المسرفة بآرائي الخاصة وعدم الاعتدال الذي عبرت به عنها . إن الجملة التي تبدأ بـ «والجيل التالي مسئول عن روحه» تبدو لي متعاظمة وحمقاء في آن واحد . وقد كتب وندام لويس ، قبل وفاته ، كتابين هما : «الانتقام من أجل الحب» و «مدين ذاته» ، ليسا متفوقين على «تار» كثيرا فحسب ، وإنما هما بالتأكيد روايات . ومن المحتمل أن القول بأن الرواية انتهت مع فلوبير وچيمز كان صدى من إزرا پاوند، ومن المؤكد أنه سخف . ولكني أختلف الآن ، قدر ما كنت أختلف حينذاك ، مع الكلمات المقتطفة مما كتبه مستر ألد نجتن في مجلة «إنجلش رڤيو» (المجلة الإنجليزية) في ١٩٢١ .

يناير ١٩٦٤

[ولفرد أوين]

(١٩٦٤)

[من كتاب **تحية لولفرد أوين** ، تحرير ت. ج. والش ، بركنهيد ، تششير ، ١٩٦٤]

يؤسفني ألا يسعني في الوقت الحاضر أن أجد وقتا لأكتب لكم أي شيء عن قصائد ولفرد أوين . وإنه ليخلق بي أن أجدد ما وعته ذاكرتي عن هذه القصائد قبل أن أفعل ذلك . بيد أن له قصيدة واحدة على الأقل ، قصيدة «لقاء غريب» ، ذات قيمة باقية ، وأظن أن النسيان لن يعدو عليها قط ، وهي ليست فقط واحدة من أكثر قطع الشعر التي أوحت بها حرب ١٩١٤ – ١٩١٨ تحريكا للمشاعر ، وإنما هي أيضا إنجاز تكنيكي على قدر عظيم من الأصالة .

[ألدس هكسلى]

(١٩٦٥)

[من كتاب **ألدس هكسلى ١٨٩٤ - ١٩٦٣ : كتاب فى ذكراه** ، تحرير چوليان هكسلى ، الناشر : تشاتو ووينداس ، لندن ، ١٩٦٥] .

ترجع أول ذكرى لى عن ألدس هكسلى إلى عام ١٩١٤ أو ١٩١٥ . كنت قد قضيت ذلك العام الدراسى فى كلية وستون ، بمنحة دراسية للسفر من جامعة هارفرد ، وكان آخر الطلبة البريطانيين صحيحى الأجسام يمرون من الـ O. T. C. إلى الخنادق . وفيما عدا حملة منحة رودس من أمريكا والكومنولث ، لم يبق تقريبا أحد سوى أولئك الذين وُجدوا - مثل هكسلى - غير صالحين البتة للخدمة العسكرية . بيد أن طالبا مغامرا ، اختفت هويته من ذاكرتى ، نظم ناديا يدعى «نادى التسعينيات» - من المؤكد أنه كان آخر تحية لتلك الفترة الأدبية ! - وقد تجمع المدعوون إلى أول اجتماع له على مرج إحدى الكليات : وأعتقد أنها كانت كلية باليول . وهى كلية ألدس . وقد سعى الداعى - على ما أذكر - إلى نفخ الحياة فى هذه المناسبة بأن علق شريطا أحمر على زجاج نظارته الأنفية . ولا أذكر أن هكسلى كان شديد النشاط فى هذه الجمعية ، ولكنى أذكر أنهم قد أشاروا إليه ، لى ، فى تلك المناسبة .

ولم ألتق بألدس هكسلى إلا بعد التخرج من أكسفورد ، وقد تم ذلك اللقاء فى جارستون ، حيث كنا نلتقى من وقت إلى آخر ضيوفا لليدى أوتولين موريل ، وكان برتراند رسل قد قدمنى إليها ، وإنما بيتها وبعض زائريها كثيرى التردد هو ما يظهر - تحت أخف الأقنعة - فى رواية **كروم يلو** . وكان مركزى الخاص فى تلك الجماعة قد توطد بأول مجموعة شعرية لى (وهو كتاب ما كان ليعرف النشر قط لولا معاضدة إزرا پاوند المتحمسة ، وكنت قد أخذته له بناء على نصيحة كونراد إيكن) . وكان لى من النفوذ ما جعل ألدس يعرض علىّ ، طالبا الرأى ، أول ديوان له **ليدا وقصائد أخرى** . وأخشى ألا أكون قد تمكنت من إبداء أى حماس لمنظوماته . وبعد هذه المحاولة اقتصر ، بحكمة ، على كتابة المقالة وعلى ذلك النوع من القصة الذى صار ينفرد به .

وبعدذلك أتذكر ألدس عقب زواجه من ماريا نايس ، عندما كانا يعيشان فى شقة بدروم - محشوة بالكتب طبعا - فى منطقة وستبورن جروف . وكان مدلتون مرى ، الذى تشفى حاسته فى التحرير على العبقرية ، يدير مجلة **ذى أثينيوم** (المجمع)

وهكسلي يكتب له عمودا أسبوعيا من نوع كان يستطيع أن يصل به إلى حد الكمال . وكانت قراءاته هائلة وذوقه لا تشوبه شائبة وأذنه حادة - وأذكر أنه بين لي ذات مرة أن وزن قصيدة تنسون المسماة «كاتولوس» مطابق لوزن قصيدة إدوارد لير «يونجي - بونجي - بو» . وقد أبهجني أن أجده في كتابه الأخير الوجيز **الأدب والعلم** يورد بيتا من مالارميه أثر فيّ بعمق إلى الحد الذي بسطته فيه في قصيدة «لتل جيدنج» : «يضفي معنى أكثر صفاء على كلمات القبيلة» . donner un sens plus pur aux mots de la tribu

وثمة نادرة واحدة من نوادر ألدس أراني على يقين من أني أذكرها أوضح من أي شخص آخر لأن موقفها كان شديد الإحراج لي . كنّا نحن الاثنين بين الضيوف المدعوين الكلام بعد عشاء لدائرة الشعر في أحد نوادي السيدات . وقد تكلمنا بترتيب السن ، وبلغ الأمر ذروته بالعميد إنج . وكانت قد حُددت لجميع المتحدثين موضوعاتهم مقدما ، وعُرضت قائمة بأسماء المتحدثين وموضوعاتهم بوضوح على الموائد . وكان ألدس قد نهض بالفعل ليتكلم عندما ألقيت نظرة على القائمة ورأيت مرتاعا أن موضوعي ، الذي كنت قد أعددت له نفسي بعناية بالغة ، قد أعطي لشخص آخر ، وأن الموضوع المخصص لي بالغ الاختلاف .

وكان من الصعب أن أتحدث إلى سيدتين ، لا أعرف أيهما ، وأؤلف حديثا جديدا في الوقت عينه ولكن ألدس كان قد شرع فيما بعد بأن يكون حديثا على بعض الطول ، وداعبني الأمل . ومهما يكن من أمر فقد كانت الغرفة مقفلة يعوزها الهواء ، وشرع هكسلي في غير حكمة يدخن سيجارا كبيرا ، وما كاد يشير إلى كريون ، وأملت أن يتحدث خمس دقائق أخرى مليئة بالعلم والفطنة ، حتى انطوى على المائدة كمدية الجيب . وحمله اثنان أو ثلاثة من الضيوف الذكور إلى غرفة أخرى ، ودُعيت لأملأ الفجوة . كانت هذه هي خطبتي الأولى بعد عشاء : تعميد بالنار . ومن رحمة الأقدار أني لا أذكر أي شيء مما قلته فيها .

(وثمة سبب آخر يدعوني إلى تذكر ذلك العشاء . فإن إحدى جاراتي دعتني فيما بعد للعشاء في بيتها . ولها أدين بتعريفي بحزمة أوراق التاروت التي استخدمتها في قصيدة **الأرض الخراب** . وإني لأزجي هذا الشكر متأخرا . ولكني لا أحب لقارئي الحالي أن يستنتج أن هذه السيدة هي الأصل في شخصية مدام سوزوستريس - فتلك شخصية خيالية تماما !) .

وبعد أن انتقل ألدس وماريا إلى كاليفورنيا لم أره لعدة سنوات . ومنذ بضع سنوات مضت التقيت به أنا وزوجتي في شقة صديق قديم لكلينا . كان كلانا قد ترمل وتزوج من جديد ، منذ غادر ألدس انجلترا ووجد مناخا أرفق بصحته الضعيفة ،

والتقت زوجتانا لأول مرة . وكان ألدس جذابا وشائقا كالعهد به ، وقد سافر حديثا للبرازيل وتحدث حديث العالم عن زيارته . ولم يبق آل هكسلى فى انجلترا طويلا ، وكانت تلك آخر مرة أرى فيها هذا الرجل الرقيق الجدير بالحب . إن مكانه فى الأدب الإنجليزى مكان فريد ، ومن المؤكد أنه وطيد .

[رتشارد ألدنجتن]

(١٩٦٥)

[من كتاب **رتشارد ألدنجتن : صورة حميمة** ، تحرير أليستر كيرشووف ج. تمبل ، مطبعة جامعة جنوب إلينوى ، ١٩٦٥] .

التقيت برتشارد لأول مرة فى عام ١٩١٧ وذلك فى الوقت الذى كان اسمه يُدرج فيه فى الجيش ، وينتقل إلىّ منه منصب مساعد رئيس تحرير مجلة الـ «إيجوست» (محب ذاته) . وبعد الحرب كنت أراه كثيرا . كنا على علاقات طيبة جدا ، وعندما بدأت مجلة الـ **كرايتريون** (المعيار) فى ١٩٢١ ، كان مساعدى فى التحرير بمرتب بالغ التواضع . (ولم أكن أنا نفسى أتقاضى أى مرتب البتة ، لأنى كنت أعمل فى بنك لويدز ، ولم يكن من المسموح به لأعضاء هيئة البنك أن يشتغلوا بعمل آخر ذى راتب منتظم) . وأظن أننا فى تلك السنوات قد تبادلنا رسائل طويلة . وقد زرته مرة واحدة على الأقل عندما كان يعيش مع سيدةتسيت اسمها فى الدراماستون؛ وهى قرية كانت مازالت بالغة الاتسام بالطابع الريفى ، ولم تكن قد اكتسبت بعد ما ارتبط بها حديثا . كان رتشارد بالغ الحساسية ، إن لم أقل سريع التأثر ، من بعض النواحى . وأخشى أن أكون – بنية حسنة ، ولكن مع افتقار أخرق إلى الخيال – قد جرحت مشاعره مرة أو مرتين على نحو بالغ العمق ، بالتأكيد . وبعد ذلك لم أعد أراه ، وكتب قدحا قاسيا تعوزه الرحمة فىّ وفى زوجتى التى توفيت بعد ذلك بسنوات قليلة ، وفى أصدقاء لى كالليدى أو تولين موريل وفرجينيا ولف . بيد أنه كان يعيش فى ذلك الحين فى فرنسا ، فيما أظن ، وكانت هجماته على سائر الكتاب – وبخاصة الاثنين المدعوين لورنس ، ونورمان دوجلاس – أكثر مباشرة فى كتبه عنهم . بيد أن تلك المعركة قد انحسرت منذ ذلك الحين ، وقد تبادلت معه رسائل قبل وفاته بسنوات قليلة . وكان قد سمع أن عددا من رسائلى إليه فى حوزة إحدى الجامعات الأمريكية ، فكتب لى مفسرا أن هذا لم يحدث برغبته ، وأن الرسائل كانت فى صندوق تركه وديعة لدى رجل كان يظن أنه صديق ،

ولكنه أنكر فيما بعد أن في حوزته أي صندوق من هذا النوع . وليس لدى من الأسباب ما يدعونى للشك في صدق كلامه ، ولم يعد باقيا لى منه إلا مشاعر الصداقة والأسى .

وإني لآمل أن تكون هذه الرسالة الوجيزة خيرا من لا شيء . لقد كنا نقف فى الجانب نفسه لفترة طويلة . وقد كنت من بدأ بالإساءة ، دون نية منى ؛ وهذا ما أحدث قطيعة بيننا .

من « تحية إلى ماريو پراتس »

(١٩٦٦)

(نشرت فى كتاب «إكليل الصداقة : مقالات مقدمة إلى ماريو پراتس فى عيد ميلاده السبعين» تحرير ڤيتوريو جابريلى ، المجلد الأول ، روما ١٩٦٦) .

كانت معرفته بشعر تلك الفترة فى أربع لغات – الإنجليزية والإيطالية والإسبانية واللاتينية – موسوعية .

مقدمات بقلم إليوت

لكتب من تأليف آخرين

مدخل وجيز إلى منهج پول ڤاليرى

(١٩٢٤)(*)

نحن شديدو التعود حين ننظر إلى الشعر الإنجليزى المعاصر على أن نوحد بين التقاليد والافتقار إلى الابتكار ومن ناحية أخرى بين الأصالة والغرابة . وشعرنا ذو مواريث متنوعة وغير متمش بعضها مع بعض - إنجليزية وأيرلندية وأمريكية - إلى الحد الذى يستحيل معه علينا أن نشير إلى عمل أى شاعر واحد على أنه ممثل لعصرنا أو حتى على أنه ممثل لجيل واحد من الأحياء . ولئن أفردنا لمستر بيتس مكان الشرف - ومن المحقق أنه ليس ثمة أحد غيره تخوله براعته وتأثيره ذلك المكان - فلابد لنا أن نعدل احترامنا له من طريق الإقرار بأن شاعرا أيرلنديا لا يمكن أن يتقبل إلا بتحفظات من جانب حوارييه الإنجليز . وأنه لمن الصعب علينا - ومن تبديد القوى كما هو طبيعى - أن نفهم اقتصاد الأدب الفرنسى وأن نفهم أن وحدة العقل الفرنسى وتوحده هما من القوة بحيث أن ما يلوح تقليديا أو ثوريا ليس سوى حركات داخل موروث واحد وأنه يمكن بالتالى أن يتقبل شاعر واحد من جميع الأطراف باعتباره يوحد بين الابتكارات التى قام بها جيل مغامر والمزايا التقليدية للشعر الفرنسى الكلاسيكى .

ولا ريب فى أن فاليرى لا يمثل أكثر ضروب التجريب «تقدما» فى النظم الفرنسى : وسيعاد إدماج ذلك التجريب فى الموروث على يد جيل تال . إن ما يمثله فاليرى ومن أجله يكرم وينال الإعجاب حتى من أصغر الناس سنا فى فرنسا هو إعادته إدماج الحركة الرمزية فى الموروث العظيم .

إن فاليرى هو الوريث - إذا جاز القول - للعمل التجريبى للجيل الأخير وهو تكملته وتفسيره . وعندما أقول هذا فلست أنتقص مقطعا واحدا من أصالته : إن من عملوا فى ميدان النظم يعرفون أن الشعر الذى من نوع شعر بول فاليرى لا يقل أصالة ولزوما عن أى نوع آخر ولا ينبغى أن تخدعنا الحقيقة الماثلة فى أن فاليرى لا يكتب قط أشعارا حرة Vers libres . لم يكن الشعر الحر Vers libres سوى جزء من الحركة الرمزية وهو ليس الابتكار الأساس حتى لمبتدعين لا معين مثل چول لافورج وجوستاف كان . إن فاليرى يتناول وينمى موسيقى الرمزية وسيولتها بل وكثير من طرقها الفنية فى التعبير . ومصطلحه كثيرا ما يوحى بها ولم يكن قط دحضا لها . إن

(*) مقدمته للترجمة الإنجليزية لقصيدة پول ڤالرى «الثعبان» ، ترجمة مارك واردل ، الناشر : ر. كوبدن - ساندرسن ، لندن ، ١٩٢٤ .

Où sont nos amoureuses ?

Elles sont aux tombeaux ..."

"O saisons ! O châteaux!"

يا للفصول ويا لشم قصور (*)

يمكن أن تقارن بأى جزى من قصيدة فاليرى الجميلة

Cantique des Colonnes

"Servantes sans genoux,

Sourires sans figures,

La belle devant nous

Se sent les jambes pures .

"Pieusement pareilles,

Le nez sous le bandeau

Et nos riches oreilles

Sourdes au blanc fardeau ..."

إن الاختلاف الذى لا سبيل لتعريفه هنا إنما هو اختلاف بين ما هو سائل وما هو سكونى : بين ما يتحرك نحو غاية وما يعرف غايته وقد بلغها وبوسعه أن يقف دون تغير كتمثال . وثمة اعتباران عن الترتيب أحدهما هو كمية المادة المنظمة ودرجة صعوبة تلك المادة ، والآخر هو اكتمال التنظيم . إن رنبو على سبيل المثال ربما قد كانت لديه رؤيا تنظيم أكبر من رؤيا فاليرى : ولكنه غير متحقق مثله . وبالمقارنة بشعراء من نوع ستوارت ميريل لا تعود هناك قضية : ففاليرى هو الذى يبررهم .

إن علاقة فاليرى فى قصيدته Cantique des Colonnes برنبو وفرلين وجيرار دى نرفال واضحة . إن قرابة فاليرى من ملارميه أوضح من أن تحتاج إلى ذكر وهى واضحة بخاصة فى قصيدة Les Grenades وفى مسودة باكرة لقصيدة «نرجس» Narcisse وثمة أيضا (وليس هذا من خلال مالارميه فحسب) قرابة بينه وبين بودلير :

(*) البيت من ترجمة د. محمد غنيمى هلال (م) .

"Où sont des morts les phrases familières,

L'art personnel,les âmes singulières ?

La larve file où se formaient les pleurs"

أين عبارات الموتى المألوفة

وأفانينهم الشخصية ونفوسهم المتفردة ؟

إن اليرقة تغزل حيث كانت الدموع يوما تتجمع .

وثمة أبيات أخرى فى قصيدة «المقبرة البحرية» Le Cimetière Marin ، وعندى أنها واحدة من أفتن قصائد فاليرى ، تستثير تداعيات أخرى :

Où tant de marbre est trembland sur tant d'ombres ...

Chanterez - vous quand serez vaporeuse ? ...

Entre le vide et l'évenement pur ..."

– حيث هذا الرخام كله يرتجف فوق هذه الظلال كلها ...

– أستظلين تغنين عندما تستحيلين بخارا ؟ ...

– بين الخواء والحدث الخالص ...

(وهذا البيت الأخير يوحى على نحو قوى وإن يكن عرضا بقول بروتس :

«فيما بين تنفيذ أمر مروع

وأول حركة ، فإن كل الفترة الفاصلة

أشبه بوهم أو بحلم بشع»)

"Beau ciel par qui mes jours sont troubles ou sont calmes,

Seule terre où je prends mes cyprès et mes palmes ..."

"Tu menois le blond Hymenée,

Qui devoit solennellement

De ce fatal accouplement

Célébrer l'heureuse journée ..."

إن هذين المقتطفين من مالرب ولكنهما يذكرانني بفاليرى . إن من خصائص الشاعر الحق – وقد اختبرت هذا في الشعر الإنجليزى رغم أننا في قراءتنا الشعر الإنجليزى أشد ما نكون تعرضا لنسيان هذه الحقيقة – أننا في قراءتنا له نتذكر أسلافه البعيدين وفي قراءتنا لأسلافه البعيدين نتذكره . وعلى نحو أصلب قواما مما هو الشأن مع موريا – ذلك الأجنبى الشهم على غير راحته – اقترب فاليرى بطريقة طبيعية وبدافعه الملائم من الكلاسيكية : من تنظيم فردى وجديد لعدة عناصر شعورية . وفى الوقت ذاته فإنه مواصل للتجربة والبحث اللذين تابعهما مالارميه . وكما يقول مسيو ثيبوديه مصيبا :

"Tout Mallarmé consiste en ceci : une expérience déaintéressée sur les confins de la poésie, à une limite où l'air respirable manquerait à d'autres poitrines. Valéry a pris conscience de cette expérience, la contrôlée, en a tenté la théorie, a contribué par sa part à lui donner un commencement d'institution" .

(ألبير ثيبوديه : **بول فاليرى . الكراسات الخضر** . جراسيه ١٩٢٣)

ولدى الهواة الإنجليز الميالين إلى استبعاد الشعر الذى يلوح كتوما وإلى التحديق بشهوة بين السطور باحثين عن اعتراف سيرى فإن مثل هذا النشاط قد لا يلوح سوى لعبة قناني خشبية jeu de quilles . بيد أن بوالو كان شاعرا رهيفا وكان جادا في حديثه . وإن رد شخصية المرء الشعثاء والحمقاء على الأغلب إلى جدية لعبة قناني خشبية jeu de quilles لخليق أن يكون أمرا ممتازا : ومع ذلك فإنه لهذا السبب قد حكم على شعر عظيم هولاندوربالعار . ونحن ننسى أن براوننج وشلى وبيرون رغم كل فوراتهم يمنحوننا من أنفسهم أقل مما يمنحه تورجنف أو فلوبير . وربما لم يكن تكتم ڤيون أقل من تكتم فاليرى . لا يغدو المرء مهيئا للفن إلا بعد أن يكون قد توقف عن الاهتمام بانفعالاته وخبراته الخاصة إلا من حيث هى مواد وإلا عندما يكون قد وصل إلى هذه النقطة من اللامبالاة التى يلتقط فيها ويختار حسب مبادىء بالغة الاختلاف عن مبادىء الذين ما زالت تثيرهم مشاعرهم الخاصة ويتحمسون على نحو مفعم بالعاطفة لأهوائهم . ولنلاحظ – كما أحسن مسيو ثيبوديه القول – أن اهتمام فاليرى «بالتكنيك» أمر أشمل من الاهتمام بالاستخدام البارع للكلمات لأجل ذاتها وإنما هو اعتراف بالحقيقة الماثلة في أنه ليست مشاعرنا وإنما النموذج الذى تصنعه من مشاعرنا هو مركز القيمة .

وإنه لخطأ آخر أن ينظر إلى فاليرى على أنه شاعر «عقلانى» على النقيض من شعراء الوجدان والرصد الحى للحياة . إن الشعر أو النتاج ليس أكثر عقلانية ولا أقل وإنما يكتبه رجال بعضهم أكثر عقلانية وبعضهم أقل ولكنهم قد يكتبون شعرا على نفس الدرجة من الجودة . وربما كنت أبالغ ولكنه يلوح لى أن مسيو ثيبوديه من ناحيته – وثمة نقاد آخرون أيضا – يتلاعب أكثر مما ينبغى أو على الأقل أكثر مماهو ملائم للقراء الأنجلو – سكسون بمسألة «ميتافيزيقا» فاليرى . إن الشاعر الذى يكون أيضا ميتافيزيقيا ويوحد بين النشاطين إنما يتصورعلى نحو ما يتصور أحادى قرن أو تنين مجنح : إنه ممكن كبعض Annahmen منيونج. ولكن مثل هذا الشاعر خليق أن يكون هولة تماما كما أن مسيو تست عند مسيو فاليرى هولة (فى رأيى) . إن مثل هذا الشاعر خليق أن يكون رجلين وإنه لمن الأنسب إذا اقتضى الأمر أن يستخدم المرء فلسفة رجال آخرين عن أن يثقل نفسه بفلسفة أخ كالهولة يعيش فى صدر المرء . لقد استخدم دانتى ولوكريتوس فلسفات رجال آخرين بابتهاج دون أن يأبها أكثر من اللازم للتحقق منها بأنفسهم. أما بالنسبة لفالرى فإنه إذا كانت لديه فلسفة أى نسق فلسفى فوق نظامه الشعرى فى التنظيم فإنى لا أعرف إذن ما ذلك النسق . ففى قصيدة «الكاهنة» La Pythie لا أرى فلسفة وإنما تقريرا شعريا لحالة من حالات الروح المتملكة محددة وفريدة . وفى قصيدة «الثعبان» Le Serpent لا أجد فلسفة وإنما قصيدة ذات موازيات قائمةومن المحتمل أن تكتسب المزيد : إنه خيط قديم قدم اليوبانيشاد وجديد على نحو باق : القاتل الأحمر والجرح والسكين La plaie et le couteau .

بيد أن هذا الخيط لم يكن له قط من قبل ولن يكون له قط من بعد هذا التعبير . وإن فخامة النهاية – والصورة الأولى منها الواردة فى نصنا على نحو متبادل مع الثانية هى التى أفضلها – ولن تتكرر قط :

"... Éternellement,

Éternellement le bout mordre" .

وككل شعر فالرى فهى لا شخصية بمعنى أن الوجدان الشخصى والخبرة الشخصية تمتدان وتكتملان فى شىء لا شخصى لا بمعنى شىء منفصل عن الخبرة والعواطف الشخصية ، فما من شعر جيد يكون كذلك . ومن المحقق أن فضيلة لوكريتوس وأعجوبته هى الفعل المفعم بالعاطفة الذى يلغى به ذاته فى نسق ويتوحد معه مكتسبا شيئا أكبر من ذاته . ومثل هذا الاستسلام يتطلب تركيزا كبيرا . بيد أنه لدى من يحبون أن يحفظوا أنفسهم فى نطاق «شخصياتهم» المحدودة وأن يتملق التكرار

المستمر انفعالات هذه الشخصيات التافهة وخواطرها بدلا من أن يوسعها تنظيم الشاعر الفائق ويحورها فإنه لا لوكريتوس ولا فالرى ولا أى شاعر آخر ممتاز يمكن أن يغدو فى يوم من الأيام مقبولا ومفهوما حقا .

وإنى لآمل أن تساعد هذه الطبعة من قصيدة «الثعبان» Le Serpent على أن تجعل شعر مسيو فالرى معروفا على نحو أكبر فى هذا البلد . إن تأثيره البالغ الكبر فى فرنسا يمكن أن يكون كبيرا وقيما هنا . وخير منبه للتأثر هو الترجمة الجيدة . لقد كان العصر الإلزابيثى كما لا ينبغى أن نمل من تذكير أنفسنا هو ذلك العصر الذى أخرج فى انجلترا أكثر الترجمات تنوعا وحيوية . وإن ترجمة شاعر مثل فالرى حتى إلى نثر محتمل لأمر صعب على نحو بالغ ، وقد نجح كابتن واردل -والنجاح فى ترجمة ليس بالتزكية الغامضة - فى مهمة قد كنت بحيث أعدها مستحيلة .

مقدمة

(١٩٢٦)

[مقدمته لمسرحية شارلوت إليوت **سافونا رولا** ، الناشر : كوبدن - ساندرسن ، لندن ، ١٩٢٦] .

١ - عن التاريخ والصدق :

ليست الدقة تبريرا لعمل من أعمال القصة التاريخية رغم أن الافتقار إلى الدقة عيب جدى . فمثل هذا النوع من القصص ، منثورا كان أو منظوما ، ينبغى أن يجد تبريرا له فى نفس الصفات التى لأى عمل قصصى آخر : الحيوية والنظام والرشاقة . بيد أن القصة التاريخية ، إلى الحد الذى تمتلك معه هذه المزايا ، ذات قيمة تسجيلية من نوع غير ذلك الذى يتيسر للابتكار الخالص . فكل فترة تاريخية تنظر إليها على نحو مختلف كل فترة أخرى : والماضى فى تدفق مستمر رغم أن الماضى هو وحده الذى يمكن أن يُعرف . وكم من المجدى - على ذلك - أن نكمل معرفتنا المباشرة بإحدى الفترات ، من طريق معارضة نظرتها إلى فترة ثالثة وأبعد على نظراتنا نحن إلى هذه الفترة الثالثة ! وعلى هذا النحو نجد أن العمل القصصى التاريخى وثيقة لعصره أكثر مما هو وثيقة للعصر الذى يصوره ، وهو يعادله نسبية لأنه قد مر بالمثل خلال غربال تفسيرنا الخاص ، وإن كان يمكننا من أن نمد وندعم هذا التفسير للماضى الذى هو معناه ومغزاه بالنسبة لنا . ومن طريق مقارنة الفترة الموصوفة فى رواية **رومولا** ، كما نعرف تلك الفترة ، بتفسير جورج إليوت لها يمكننا أن نكمل معرفتنا (التى هى ذاتها تفسير ونسبية) بعقل جورج إليوت وفترتها . بيد أنه لو لم تكن رواية جورج إليوت قد قدمت تصويرا مخلصا لعصر رومولا لمعاصرى جورج إليوت لما كان لديها الكثير كى تقوله لنا عن عصر جورج إليوت .

إن الدور الذى يلعبه التفسير كثيرا ما أهمل فى نظرية المعرفة . وحتى كانط الذى كرس حياته لمتابعة المقولات لم يثبت إلا تلك التى اعتقد - صوابا أو خطأ - أنها باقية ، وغفل أو أهمل الحقيقة الماثلة فى أنها ليست سوى الأكثر ثباتا فى نسق كبير من المقولات ، هى فى حالة تغير دائم . ومنذ بضع سنوات مضت قمت فى مقالة لى عن تفسير الطقس البدائى (*) بمحاولة متواضعة لكى أبين أنه فى كثير من الحالات ما من

(*) كانت مشكلة المعنى ذات تشويق كبير لذلك الفيلسوف غير العادى جوزيارويس الذى أعددت له المقالة موضوع الحديث .

تفسير للطقس يسعه أن يفسر نشأته . ذلك أن معنى سلسلة الأفعال هو تفسير في نظر مؤديها أنفسهم . والطقس الواحد الذى يظل بلا تغير – من الناحية الفعلية – قد يتخذ معاني مختلفة لأجيال مختلفة من المؤدين . بل أن الطقس ربما يكون قد نشأ قبل أن يعني «المعنى» **أي شيء على الإطلاق** (*) . وقد يعتقد الأشخاص المعنيون أن الطقس يؤدى لكي يبعث على نزول المطر . ولكن هذا الاعتقاد البرىء لا يلقي ضوءا على تكوين سلوكهم . بل أنه ليس صادقا بالنسبة للمسهمين فيه أنفسهم إلا من حيث أنهم لو غدوا على اقتناع بأن الطقس لا تأثير له في الطقس لكان من المحتمل أن يتوقفوا – وإن يكن بشعور من الأسف – عن هذه الممارسة .

وليس تفسير التاريخ إلا نشاطا أعقد بكثير ، وإن يكن مشابها . والقصة التاريخية ليست إلا حالة خاصة من التاريخ . إن تلك العقول القريبة من عقلنا زمنيا يلوح لنا أنها تقدم صورة للماضي أدق من تلك العقول التى تنتمي – هى ذاتها – إلى الماضي . ويلوح أن مستر فورد مادوكس هفر (فى رواية له جديرة بالإعجاب ، وإن لم تنل تقديرا ، هى **سيدات عيونهن البراقة**) يقدم لعصر الفروسية صورة أصدق من تلك التى يقدمها سكوت . وليس الأمر كذلك : فهو لا يعلمنا إلا رؤية العصور الوسطى كما نرى عصرنا ، كما علم سكوت عصره أن يرى العصور الوسطى كما رأى ذاته أو رغب فى رؤيتها . فليس الأمر مقصورا على أن العمل التاريخى يخبرنا بأشياء عن العصر الذى كتب فيه أكثر – أو أن ما يخبرنا به أصدق – مما يقوله عن الماضي . بل أنه قد يخبرنا أيضاً بالمستقبل – عندما يغدو ذلك المستقبل ماضيا . ونحن نستطيع أن نتعلم من سكوت عن حركة انجلترا الفتاة ، أو حتى عن حركة أكسفورد ، أكثر مما نستطيع أن نتعلم منه عن الحروب الصليبية .

وقد لوحظ أحيانا أن أبطال شكسبير وكورنى هم – ببساطة – رجال بلاط من القرنين السادس عشر والسابع عشر مهما تكن الفترة التى وضعوا فيها . ولكنهم ، بالتالى ، أكثر حيوية وأصدق – تبعا لذلك – مع حياة أى عصر من شخصيات سينسقتش مثلا – وهى تشريح لعلم الآثار الرومانية ، مرئيا من خلال عيون بولندية . وإذا كانت هناك أى قيمة وثائقية تتعلق بالسلسلة التالية من المشاهد عن حياة ساڤونا رولا فهى راجعة إلى تصويرها حالة ذهنية معاصرة للمؤلفة (ومثل هذا التصوير يتبدى دائما فى اختيار الموضوع كما فى المعالجة) . وهذا الأمر نفسه ينطبق على مسرحية

(*) يلوح لى أن مسيو ليفى بريل يقع فى نفس الصعوبة فى محاولته تجنبها . فهو يخترع «ما قبل منطقية» منمقة لكي يفسر توحيد المتوحش بين ذاته والطوطم على حين أنه ليس من المؤكد أن المتوحش ، إلا بقدر ما تكون له عمليات عقلية مشابهة لعملياتنا ، قد كانت له أى عملية عقلية على الإطلاق .

مستر برنارد شو المسماة **القديسة چان** . إن هذا الساڤونا رولا حوارى لشلاير ماخر وإمرسون وتشانتج وهربرت سپنسر . وهذه القديسة چان حوارية لنتشه وبتلر وكل حماس عمائى ، يعوزه النضج ، من أواخر القرن التاسع عشر . لقد فر ساڤونا رولا من القلاية إلى بيت الكاهن ، وفرت القديسة چان من بيت الكاهن إلى ستديو فى تشلسى ، وهى تدعى أنها واحدة من الشعب . وساڤونا رولا من كتاب صحيفة **هيبرت جيرنال** (صحيفة هيبرت) . أما چان فمن أتباع قوة الحياة منزوعة من طبقتها -declas sée . وفى كليهما نلمس مناهضة ، من نوع معين ، للكهنوت : فمؤلفة سافونا رولا تناهضه مباشرة ، من طريق عرض جمال شخصية من المحقق أنها كانت فوق التعصب ، ولم تكن خالية من الرفعة المعنوية ، فى صراع مع هرمية مكانها وزمانها ، ومستر شو يناهض الكنيسة من طريق آخر أكثر خداعا هو الدفاع عنها ، ويوهم – بالتالى – بالتسامح واتساع الذهن مما سيخدع الكثيرين – ولا ريب – ولكنه لن يخدع ربة التاريخ .

٢ – فى الشكل الدرامى :

قد يقع الشكل الدرامى عند نقط متنوعة على طول خط نهاياته هى الطقس والواقعية . فعند أحد الأطراف هناك رقصة السهم عند التوداس ، وعند طرف آخر سير آرثر بينرو– أو على الأقل بينرو المثالى الذى يصوره مستر وليم آرتشر والذى أثبت بوفرة – فى محاولته إثبات العكس –العقم الكامل للواقعية الكاملة . وفى الدراما الصادقة يتقرر الشكل بتلك النقطة على الخط التى يقوم عندها توتر بين الطقس والواقعية . وعند ماريڤو وكونجريڤ – كما عند ايسخولوس ، ومسرحية **كل إنسان** – نجد هذا التوتر ومن المحتمل أننا نجد عند إبسن وتشيخوف الدراما فى أقصى حد تكف وراءه عن أن تكون ذات شكل فنى . يستطيع مستر شو أن يدعى لقب فنان وذلك فقط بفضل أسلوبه النثرى البالغ الفتنة ، وإن يكن مسلوب القوة – وليس نثره كلاما أكثر «واقعية» من محادثة بين شخصيات كونجريڤ . ومن أجل الكلام الواقعى ينبغى أن نتجه مرة أخرى إلى سير آرثر بينرو وأنداده ..

واضح أن الخطوة التالية للدراما – إذا ظلت محتفظة بحياةكافية للقيام بأى خطوة على الإطلاق إنما هى فى الاتجاه المضاد : ولكن الخطوة فى الاتجاه المضاد ليست ، هنا ، خطوة إلى الوراء . ونحن لا نستطيع أن نعيد لا الشعر المرسل ولا الثنائى البطولى إلى مكانهما السابق . سيتعين على الشكل التالى من الدراما أن يكون دراما منظومة ولكن فى أشكال من النظم جديدة . ربما كانت أوضاع الحياة الحديثة (انظر إلى ضخامة الدور الذى تلعبه الآن فى حياة حواسنا آلة الاحتراق الداخلى) قد

غيرت من إدراكنا الحسى للإيقاعات . وعلى الأقل فإن الأشكال المعترف بها لنظم الكلام ليست فعالة كما ينبغي ، ومن المحتمل أن يبتدع شكل جديد من قلب الكلام العلمي . وكما أن الشكية الفلسفية كانت مغذية ومنبهة لعقل الإغريقى المدرب على تنفيذ شعائر دينية وطنية ، وليست مغذية للعقل الحديث بأقل درجة ، كان النثر أكثر صحية لجيل كونجريڤ ووتشرلى منه لنا . وقد فقدت الدراما قيمتها العلاجية في غمرة التخفف من شكلها . ومن هنا كانت شعبية الباليه . إن المسرحية – كالصلاة الدينية – ينبغى أن تكون منبها ، يجعل الحياة محتملة أكثر ، ويزيد من قدرتنا على العيش . وإنه ليجمل بها أن تنبه – جزئيا – من طريق تأثير الإيقاعات الصوتية فيما نسميه – فى غمرة جهلنا – بالجهاز العصبى .

وفى الوقت ذاته فإن الأشخاص الصعبى الإرضاء الذين يظلون محتفظين باحترامهم لأصول النظم يحسنون صنعا بإدماج أفكارهم الدرامية فى صور مستحيلة – صراحة – على خشبة المسرح . إن مصطلح «دراما القراءة» ليس إلا عبارة لوم حين نصف بها مسرحيات – كمسرحيات تنسون وبراوننج وسونبرن – يخيم بعض الإبهام حول ما إذا كان مؤلفوها قد ظنوا حقيقة أنه يمكن تمثيلها أم لا . إنه لا يجمل بدراما القراءة أن تسمح للقارئ أن يشك فى أنه يُراد بها القراءة ، أو الخطابة ، وليس التمثيل . وقد كان هذا هو هدف مؤلفة المشاهد التالية من حياة جيرولامو سافونا رولا . ومن المحتمل أنه كان أيضًا هدف سنكا الذى ابتدع نمطا من المسرحيات هو – وإن لم يكن مقروءا الآن كثيرا ، ولا يُلقى قط – لا يخلو من تأثير فى دراما عصر تالٍ .

من « تصدير »

(١٩٢٨)

(من تصديره لمحاورة «فى الشعر الدرامى» لجون دريدن ، لندن ، الناشر : فردريك إتشلز وهيوماكدونالد ، ١٩٢٨) .

إن المحاورة شكل أكثر ملائمة لغرضى حتى مما كان لغرض دريدن . لقد كتب دريدن مسرحيات عظيمة ، لكن الناقد المعاصر لم يكتب مسرحية عظيمة .

مقدمة(*)

(١٩٢٨)

حديثا أعد المستر باوند للنشر في نيويورك ديوانا من «القصائدالمجموعة» تحت عنوان «أقنعة» [١] Personae وقد اقترحت عليه حذف بعض قصائد منه وإدراج قصائد أخرى فى ديوان مشابه ينشر فى لندن . ومن خلال مناقشتى لمثل هذه المسائل مع باوند برز طيف كتابتى مقدمة لهذا الديوان .

والقصائد التى كنت أرغب في إدراجها ، من بين تلك التى حذفها صاحبها ، توجد معا فى نهاية هذا الديوان . والترتيب المتبع فيه ، باستثناء القصائد المذكورة ، يتبع ترتيب النشر الأصلى لدواوين باوند المتفرقة التى أخذت منها هذه القصائد .

وقد كان المستر باوند ينتوى أن تتضمن مجموعته الشعرية كل أعماله المنظومة حتى «الأناشيد» التى آثر أن تظل متداولة . ولا يرمى هذا الكتاب ، بقدر ما أعد مسئولا عنه ، إلى تحقيق تلك الغاية : فهو ليس «طبعة مجموعة» وإنما هو مختارات . وبعض القصائد التى حذفها باوند ، كبعض القصائد التى حذفتها أنا ، تلوح لى «جديرة بالبقاء» . فهذا الكتاب ، فى نظرى ، أقرب إلى أن يكون مدخلا مناسبا إلى أعمال باوند منه إلى أن يكون طبعة قاطعة . وكل ديوان من دواوينه التى سبق نشرها يمثل وجها أو فترة من أوجه وفترات عمله ، وحتى عندما تقع هذه الدواوين بين الأيدى المناسبة فإنها لا تقرأ دائما بالترتيب الصحيح . والنقطة التى أريد إبرازها هى أن إنتاج باوند ليس أشد تنوعا بكثير مما يظن عادة فحسب وإنما ، أيضا ، أنه يمثل نموا مستمرا ، حتى نصل إلى قصيدة «هيوسلوين موبرلى» التى تمثل آخر مرحلة مهمة له قبل مرحلة «الأناشيد» . ولو لم يكن لهذا الكتاب من مزية غير كونه كتابا مقررا فى النظم الحديث لكفاه . فـ «الأناشيد» ، وهى «قصيدة على بعض الطول» ، تمثل إلى حد بعيد أهم إنجازات باوند ، غير أنها – لندرتها وصعوبتها – لا تتذوق . ولكن فهمها خليق بأن يتيسر كثيرا لمن تتبع شعر صاحبها منذ بدايته .

(*) مقدمته لديوان إزرا باوند «قصائد مختارة» فيبر أند فيبر ، لندن ، ١٩٥٩ .

(١) لم يكن من الممكن أن أطلق على الديوان الحالى ذلك العنوان وإلا وقع الخلط بينه وبين الديوان الصادر فى أمريكا وديوان أقنعة Personae الأصلى الصادر عن إلكين ماثيوز فى ١٩٠٩ .

لاحظت ، منذ بضع سنوات خلت ، في معرض حديثي عن «الشعر الحر» vers li-bre أنه «ما من شعر vers حر libre في نظر من يريد أن يؤدى عمله جيدا» . وهذا الاصطلاح الذى كان له معنى دقيق منذ خمسين عاما خلت ، من حيث علاقته بالبيت الاسكندرى الفرنسي ، يعنى الآن الكثير إلى حد يجعله لا يعنى شيئا على الإطلاق . فالشعر الحر الذى كتبه چول لافورج - والذى إن لم يكن أعظم شاعر فرنسي بعد بودلير ، فقد كان بالتأكيد أهم مبتدع في التكنيك - إنما هو شعر حر بالمعنى الذى يمكن أن يقال به إن شعر شكسبير وويبستر وتورنير - في مراحله الأخيرة - شعر حر : ومعنى هذا أنه يبسط ويقبض ويحرف الوزن الفرنسي التقليدى على نحو ما كان الشعر الإليزابيثي واليعقوبى ، في مراحله الأخيرة ، يبسط ويقبض ويحرف أوزان الشعر المرسل . غير أن الاصطلاح ينطبق على أنماط عديدة من الشعر تطورت في الإنجليزية دون أن تكون لها صلة بلافورج وكوربيير ورنبو ، أو دون أن يكون لبعضها صلة ببعض . وتوخيا للمزيد من الدقة أقول إن هناك ، على سبيل المثال ، نمطى الخاص من الشعر ونمط باوند ، ونمط حواريى ويتمان . ولن أقول إنه لم تظهر فيما بعد آثار للتأثير المتبادل بين هذه الأنماط العديدة ، ولكنى إنما أتحدث هنا عن الأصول . إن شعرى الخاص ، على قدر ما يمكننى أن أحكم ، أقرب إلى المعنى الأصلى لاصطلاح الشعر الحر من أى من هذه الأنواع : أو على الأقل فإن الشكل الذى بدأت أكتب به ، في ١٩٠٨ أو ١٩٠٩ ، كان مستقى مباشرة من دراستى للافورج إلى جانب الدراما الإليزابيثية الأخيرة ، ولست أعرف أحد قد بدأ من هذه النقطة بالضبط . ولم أقرأ ويتمان إلا بعد ذلك بفترة طويلة من حياتى ، وكان على أن أتغلب على نفورى من شكله ، ومن قسم كبير من مادته أيضا ، لكى أقرأه . وإنى بالمثل على يقين - وهذا واضح بالتأكيد - من أن باوند لا يدين بشيء لويتمان . هذه ملاحظة تمهيدية ، غير أنه عندما يتناول المرء المفاهيم الشائعة عن الشعر الحر ينبغى عليه أن يكون بسيطا وأوليا مثلما كان منذ خمسة عشر عاما خلت .

وتبين أقدم القصائد التى يشتمل عليها هذا الديوان أن أول مؤثرات قوية في باوند ، في اللحظة التى كان شعره فيها يتخذ اتجاها ، هى براوننج وييتس . وفي المؤخرة هناك التسعينيات عموما ، ووراء التسعينيات ، بطبيعة الحال ، سوينبرن ووليم موريس . وتتجه شكوكى إلى أن هذه المؤثرات الأخيرة كانت متجلية ، على نحو أوضح بكثير ، في كل ما كتبه مستر باوند قبل أن ينشر أولى قصائده : فهى لا تفتأ تتلكأ في

بعض أعماله التالية متمثلة فى اتجاهها الانفعالى أكثر مما هى متمثلة فى تكنيك النظم : إن ظلال دوسون وليونيل چونسون وفيونا تمر بها [1] . ومن الناحية التكنيكية كانت هذه المؤثرات خيرا كلها ، لأنها تجتمع على الإلحاح على أهمية الشعر من حيث هو كلام (ولست أستثنى سوينبرن من ذلك) على حين راح باوند يتعلم ، من دراساته الأقدم عهدا ، أهمية الشعر من حيث هو أغنية .

وإنه لمن المهم ، عند هذه النقطة ، أن نقيم تفرقة بسيطة ، يهملها تقريبا جميع النقاد الذين لا ينظمون شعرا هم أنفسهم ، كما يهملها كثير من ناظميه : إنها التفرقة بين الشكل والمادة ، ومرة أخرى : بين المادة والاتجاه : وهذه التفرقات دائما ما تقام ولكنها ، فى أغلب الأحيان ، تقام حيث لا ينبغى ذلك ، وتغفل حيث ينبغى مراعاتها . وكثيرا ما يربط بين نماذج الشعر الحديث حيث تكون مختلفة ، ويفرق بينها حيث تتماثل . وقد يظن الناس أنهم يحبون الشكل لأنهم يحبون المضمون أو يظنون أنهم يحبون المضمون لأنهم يحبون الشكل . غير أن هذين الشيئين يتلاءمان ، لدى الشاعر الكامل ، ويغدوان شيئا واحدا . أوبمعنى آخر : فإنهما يكونان دائما شيئا واحدا ، وعلى ذلك فإنه من الحق دائما أن يقال إن الشكل والمضمون شىء واحد ، ومن الحق دائما أن يقال إنهما شيئان مختلفان .

وباوند ، على سبيل المثال ، قد اتهم بنفس الأغلاط بالضبط ، لأن هذه التفرقات قلما تراعى فى الموضع الصحيح . لقد دعى «حديثا» على سبيل الاعتراض ، ودعى «قديما» على سبيل الاعتراض أيضا . وكلا الكلمتين خاطئة لدى النقطة التى يظن أنها حق عندها .

وإنه ليجمل بى أولا أن أقول إن نظم باوند يثير اعتراض من يعترضون عليه من حيث هو «حديث» لأنه ليست لديهم الثقافة الكافية (فى الشعر) كى يفهموا معنى النمو . من الممكن أن نقسم الشعراء إلى أولئك الذين يطورون التكنيك ، وأولئك الذين يقلدون التكنيك ، وأولئك الذين يبتكرون التكنيك . وعندما أقول «يبتكرون» أرى لزاما على أن أضعها بين قوسين معقوفين ، حيث أن الابتكار لا ملامة عليه إن كان ممكنا . إن «الابتكار» كلمة خاطئة لا لشىء إلا لأنهامتعذرة التحقيق . أعنى أن الاختلاف بين «التطوير» و «استخراج نوع مختلف» اختلاف جوهرى فى الشعر . فهناك لونان من

(١) ينبغى أن نتذكر أن مستر باوند قد كتب دراسة وجيزة ممتازة عن شعر أرثر سيمونز وحرر مجلدا من قصائد ليونيل چونسون احتوت نسخ قليلة منه على مقدمة بقلم المحرر ، ولكن الناشر تسرع فى سحبها من الأسواق ، وهى الآن من المقتنيات النادرة لمحبى الكتب .

«استخراج نوع مختلف» فى الشعر بالمعنى النباتى لهذه الكلمة . أما اللون الأول فهو محاكاة التطوير ، وأما اللون الثانى فهو محاكاة فترة ما تتسم بالأصالة . واللون الأول شائع ومن مخلفات ما تنتجه المدنية . أما اللون الثانى فمناقض للحياة . إن القصيدة الأصلية أصالة خالصة هى قصيدة رديئة خالصة . إنها قصيدة «ذاتية» بالمعنى السيء لهذه الكلمة ، وليس هناك ما يصلها بالعالم الذى وجهت إليه .

إن الأصالة ، بمعنى آخر ، ليست - بحال من الأحوال - فكرة بسيطة فى نقد الشعر . فالأصالة الحقة لا تعدو أن تكون تطويرا ، ولئن كانت تطورا سليما فقد تلوح فى نهاية الأمر من الحتمية إلى الحد الذى تكاد معه أن تصل إلى وجهة النظر التى تنكر على الشاعر كل فضيلة «أصيلة» . فهو ، ببساطة ، قد قام بالشيء التالى . لست أنكر أن الأصالة الحقة والأصالة الزائفة قد تصيبان الجمهور بنفس الصدمة : ومن المحقق أن الأصالة الزائفة («الزائفة» حينما نستخدم كلمة «أصالة» على الوجه الصحيح ، أى فى نطاق حدود الحياة ، وحينما نستخدم كلمة «صادق» على نحو مطلق ، وبالتالى على غير وجهها الصحيح) قد تكون هى التى تحدث الصدمة الأشد .

والآن فإن أصالة باوند أصالة حقة حيث أن نظمه تطوير منطقى لنظم أسلافه من الإنجليز . إن أصالة ويتمان حقة وزائفة فى آن واحد . فهى حقة على قدر ما هى تطوير منطقى لبعض النثر الإنجليزى ، وقد كان ويتمان كاتبا للنثر عظيما . وهى زائفة على قدر ما كتب ويتمان بطريقة تؤكد أن نثره العظيم كان شكلا جديدا من الشعر (وأنا أضرب صفحا ، فى هذا السياق ، عن ذلك الجزء الكبير من التهريج فى محتوى ويتمان) . إن كلمة «ثورى» كلمة لا معنى لها لهذا السبب : فنحن نخلط تحت نفس الكلمة بين من هم ثوريون لأنهم يطورون منطقيا ، ومن هم «ثوريون» لأنهم يبتكرون على نحو لا منطق فيه . وإنه لمن الصعب جدا ، فى أى لحظة ، أن نميز بين هذين النوعين .

وباوند «ذو أصالة» على النحو الذى أوافق عليه بمعنى آخر . فإن ثمة محكا ضحلا يذهب إلى أن الشاعر الأصيل ، يمضى مباشرة إلى الحياة ، والشاعر الاشتقاقى إلى «الأدب» . وعندما ننظر فى المسألة نجد أن الشاعر «الاشتقاقى» حقيقة إنما هو الشاعر الذى يظن خطأ أن الأدب هو الحياة ، وكثيرا ما يكون سبب وقوعه فى هذا الخطأ هو - أنه لم يقرأ بما فيه الكفاية . إن الحياة العادية للمتعلمين العاديين إنما هى خليط من الأدب والحياة . وثمة معنى صائب يمكن أن يقال به إنه فى نظر الشخص المتعلم يكون الأدب حياة وتكون الحياة أدبا . كما أن ثمة معنى سيئا يمكن أن تصدق به هذه العبارات نفسها وبوسعنا ، على الأقل ، أن نحاول ألا نخلط بين المادة واستخدام الكاتب لها .

والآن فإن باوند ، فى أكثر الأحيان ، «أصيل» بالمعنى الصائب لهذه الكلمة حينما يكون «قديما» بالمعنى المألوف لهذه الكلمة . ويكاد يكون من الابتذال أن نقول إن المرء لا يكون حديثا بالكتابة عن أوعية المداخن ، أو قديما بالكتابة عن علوم الحرب القديمة . من الحق أن أغلب الناس الذين يكتبون عن علوم الحرب القديمة لا يعدون أن يجمعوا عملات قديمة ، كما أن أغلب الناس الذين يكتبون عن أوعية المداخن لا يعدون أن يسكوا عملات جديدة . ولو أنه أمكن للمرء أن ينفذ حقا إلى حياة عصر آخر فسيكون في الحقيقة نافذا إلى حياة عصره هو . فالشاعر الذى يفهم أجزاء التحصينات والفجوات الواقعة بينها يستطيع أن يفهم أوعية المداخن ، والعكس صحيح . إن بوسع بعض الناس أن يفهموا معمار كاتدرائية ألبى ، على سبيل المثال ، بأن ينظروا إليها على أنها مصنع للبسكويت . وبوسع أناس آخرين أن يفهموا مصنع البسكويت ، على أحسن نحو ، بأن يفكروا فى كاتدرائية ألبى .فالمسألة مجرد اختلاف ذاتى فى المنهج . إن الخلد يحفر ، والعقاب يحلق ، ولكن غايتهما واحدة ، وهى أن يوجدا .

إن من أبرز ما يكفل لباوند الأصالة الحقة التى لا نزاع عليها ، فيما أعتقد ، إحياؤه الشعر البروفنسالى والإيطالى الباكر . والذين يملون بروفنس باوند وإيطاليا باوند إنما هم أولئك الذين لا يستطيعون أن ينظروا إلى بروفنس وإيطاليا العصور الوسطى إلا على أنها قطع فى متحف ، وليست هذه هى الطريقة التى يراها باوند بها ، أو التى يجعل الآخرين يرونها بها . من الحق أن باوند يرى إيطاليا ، فيما يلوح لى ، من خلال بروفنس ، بينما أرى أنا بروفنس من خلال إيطاليا (والحقيقة الماثلة فى أنى جاهل تماما باللغة البروفنسالية ، باستثناء دزينة أبيات من دانتى ،لا صلة لها بهذا الموضوع) . غير أنه يراهما معاصرتين له ، أى أنه قد قبض على أشياء معينة فى بروفنس وإيطاليا باقية فى الطبيعة البشرية . ومن رأيى أنه يكون أكثر حداثة بكثير عندما يتناول إيطاليا وبروفنس منه عندما يتناول الحياة الحديثة . إن برتراند دى بورن عنده أشد حياة بكثير من مستر هيكاتومب ستيراكس (فى قصيدة «آداب العصر» Moeurs Contemporain) وعندما يتناول الأقدمين يستخلص ما هو حى أساسا ، أما عندما يتناول معاصريه فإنه لا يلحظ أحيانا إلا العارض . غير أن هذا لا يعنى أنه قديم النزعة أو طفيلى على الأدب . فإن بوسع أى دارس أن يرى أرنودانيل أو جويد وكافلاكانتى على أنهما شخصيتان أدبيتان ، ولكن باوند وحده هو الذى يستطيع أن يراهما كشخصين بقيد الحياة . إن الزمن ، فى مثل هذه الحالات ، لا يهم : فليس من المهم أن يكون ما تراه ، وتراه حقيقة ، ككائن إنسانى ، هو أرنودانيل أو بائع الخضر الذى تتعامل معه . إنها لا تعدو أن تكون مسألة الوسائل الملائمة لشعر معين ، وإنا لأكثر اهتماما بالغاية منا بالوسيلة .

وعلى ذلك فإنه ينبغى علينا ، فى قصائد باوند الباكرة ، أن ندخل فى حسباننا أولا : تأثير بعض أسلافه فى الشعر الإنجليزى ، وثانيا : تأثير الشكل وتأثير المضمون . غير أنه لا يمكن لأحد ، من ناحية أخرى ، أن يتأثر بالشكل أو بالمضمون دون أن يتأثر بالعنصر الآخر ، وإن تداخل المؤثرات لما لا يستطاع حله إلا جزئيا . فأى تأثير خاص لشاعر فى شاعر آخر إنما هو تأثير فى الشكل والمضمون معا . وربما كان الأول هو الأيسر تتبعا . ومن الواضح أن بعض قصائد باوند الباكرة متأثرة بتأثير ييتس التكنيكى ، وإنه لمن الأيسر أن نتتبع تأثير النظم البروفنسالى الدقيق والصعب عن أن نميز بين عنصر إعادة الإحياء الأصيل للبروفنسالية وعنصر الخيال الرومانتيكى المغرق الذى لم يكتسبه باوند من أرنو دانيل أو من دانتى ، وإنما من التسعينيات . غير أنه ينبغى أن نتذكر أن هذه الأشياء مختلفة ، سواء كنا كفؤا للقيام بهذا التحليل أو لم نكن .

وثمة فى ديوان «ردود» Ripostes الصادر فى ١٩١٢ تقدم مؤكد عما نجده فى ديوان «أقنعة» Personae الصادر فى ١٩١٠ ، وبعض الإيماءات إلى وجهة النظر فى هذه الفترة موجودة فى الملاحظات التى أعيد طبعها فى كتاب «رقصات وتقسيمات» (نويف ، ١٩١٨) ، تحت عنوان «نظرة إلى الوراء» وفى كلمة عن «دولمتش والشعر الحر Vers Libre» . وربما كانت أهم قصيدة فى هذه المجموعة هى نسخة باوند من قصيدة «المسافر البحرى» الأنجلو - سكسونية . إنها تمثل جديد ، تال للبروفنسالية ، وهى بهذا الوضع إعداد للترجمات عن الصينية ، «كاثاى» ، التى هى بدورها مرحلة ضرورية فى التقدم نحو «الأناشيد» التى لا تمثل أحدا غير باوند . وفى كل عمل باوند يوجد ما يمكن أن نسميه بالجهد الثابت نحو بناء تركيبى لأسلوب من الكلام . وفى كل من العناصر أو الخيوط يوجد شىء من باوند ، وشىء من شعراء آخرين لا يمكن أن يحلل أكثر من ذلك ، وتعمل هذه الخيوط على صنع جديلة واحدة ، ولكن الجديلة لم تكتمل بعد . والترجمةالجيدة التى من هذا النوع ليست مجرد ترجمة لأن المترجم إنما يقدم الأصل فيهامن خلال ذاته ، ويجد ذاته من خلال الأصل . ومرة أخرى ، فإننا فى تتبعنا لعمل باوند يجمل بنا أن نتذكر جانبين : فهناك جانب النظم الذى يمكن تتبعه من خلال المؤثرات الباكرة فيه ومن خلال عكوفه على البروفنسالية والإيطالية والأنجلو - ساكسونية ، وعلى الشعراء الصينيين ، وعلى بروبرتيوس ، وهناك جانب الشعور الشخصى الأعمق ، الذى لا يوجد دائما - على ما نعرف - فى قصائده ذات الإنجاز التكنيكى البالغ الأهمية . وهذان الأمران يجنحان ، مع الزمن ، إلى أن يتحدا ، غير أنهما فى القصائد التى نتحدث عنها كثيرا ما يكونان متميزين ، وفى بعض الأحيان متحدين على نحو ناقص . ومن هنا فإن من تؤثر فيهم البراعة التكنيكية أكثر ما تؤثر يرون فيها تقدما ثابتا. أما من يأبهون أكثر ما يأبهون للصوت الشخصى فيميلون إلى

الظن بأن شعره الباكر هو الأفضل . وليس في هذين الرأيين ما هو رجيح تماماً : ولكن أصحاب الرأى الثانى هم الأكثر خطأً . إن ديوان «ردود» Ripostes فيما أظن ، أشد شخصية من ديوانى «أقنعة» Parsonae و «تمجيدات» اللذين سبقاه . وبعض قصائد Lustra تواصل هذا التطور ، على حين لا يواصله البعض الآخر ، أما «كاثاى» و «برويرتيوس» فأكثر أهمية على نحو مباشر من زاوية التكنيك كما هو الشأن في «المسافر البحرى» . ولا يحدث أى اندماج مؤكد قبل أن نصل إلى «مويرلى» (وهى فيما أعتقد أفتن قصائده قبل «الأناشيد») وإنه ليجمل بالقارئ أن يقارن بعض القصائد القصيرة الجميلة في ديوان «ردود» Ripostes بقصائد «أغان» Canzoni و «أقنعة» Personae و «تمجيدات» ، ذات التشويق التكنيكى الأشد تجليا ، وأن يقارنها – من ناحية أخرى بـ «مويرلى» . وفى الوقت نفسه ، نجد في ديوان Lustra عدة أصوات ، ففى القصيدة الجميلة «قرب بريجور» من ديوان Lustra نسمع صوت براوننج . وهناك أيضا

وهناك فى قلعته ، تيريان ،

كانت تلك التى لم يكن لها أذنان ولا لسان إلا فى يديها ،

وقد مضى – آه مضى – لا يلمس ، ولا سبيل للوصول إليه !

هى التى ما كانت لتستطيع أن تعيش إلا من خلال شخص واحد ،

هى التى ما كانت لتستطيع أن تتحدث إلا إلى شخص واحد ،

وكل ما عدا ذلك فيها تغير متحول ،

حزمة مكسورة من المرايا ....

إن هذه الأبيات ليست لبراوننج ، أو لأى شخص غير باوند ، غير أنها لا تمثل باوند في مرحلته النهائية ، لأن في صياغتها الكثير مما كان يمكن أن ينشئه عدد كبير من الشعراء الجيدين . إنه شعر فاتن ، وهو أكثر «شخصية» من **كاثاى** ، ولكن بناء الجمل أقل دلالة ، وفى ديوانى «ردود» Ripostes و Lustra قصائد قصيرة كثيرة، أهون بناء من هذه القصيدة وإن كانت تعادلها تحريكا للمشاعر ، ونجد فيها أيضا أن «الشعور» أو «الحالة النفسية» ، أكثر تشويقا من طريقة الكتابة . (أما فى القصائد المثالية فإن هذين الأمرين يتعادلان فى التشويق . ولما كانا متعادلين في التشويق فإنهما يكونان شائقين باعتبارهما شيئا واحدا لا شيئين) .

فتــاة

لقد دخلت الشجرة يدى ،

وارتقت العصارة ذراعى ،

ونمت الشجرة فى صدرى –

وتحت ،

تنمو الأغصان منى ، كالأذرع .

شجرة أنت ،

طحلب أنت ،

أنت أزهار بنفسج تمر بها الريح .

طفل بالغ الارتفاع أنت ،

وكل هذا إنما يبدو حماقة فى نظر العالم .

فأنت ترى هنا أن «الشعور» أصيل ، بأحسن معانى هذه الكلمة ، ولكن الصياغة ليست «مكتملة» تماما لأن البيت الأخير إنما هو بيت كان من الممكن أن أكتبه أنا ، أو نصف دزينة من شعراء آخرين . ومع ذلك فإنه ليس بيتا «خاطئا » ومن المحقق أنى لا أستطيع أن أحسنه .

أما عن «كاثاى» فينبغى أن نوضح أن باوند هو مبتكر الشعر الصينى فى عصرنا . وتتجه شكوكى إلى أن كل عصر قد كان يعتنق ، وسيظل يعتنق ، أوهامه الخاصة عن الترجمات ، وهى أوهام ليست وهما خالصا رغم ذلك . فعندما ينقل شاعر أجنبى بنجاح إلى مصطلح لغتنا وعصرنا ، نعتقد أنه من خلال هذه الترجمة قد أمكننا حقيقة ، فى نهاية المطاف ، أن نحصل على الأصل . ولابد أن يكون الإليزابيثيون قد خالوا أنهم حصلوا على هوميروس من خلال (ترجمة) تشاپمان وعلى پلوتارك من خلال (ترجمة) نورث . ولما لم نكن من أبناء العصر الإليزابيثى فإننا لا نعتنق هذا الوهم ، وإنما نرى أن (ترجمة) تشاپمان أشد تمثيلا لتشاپمان منها لهوميروس ، وأن (ترجمة) نورث أشد تمثيلا لنورث منها لپلوتارك ، وكلاهما يبعد عنا بثلاثمائة عام . ونحن ندرك أيضا أن الترجمات الدراسية الحديثة ، لويب أو غيرها ، لا تعطينا ما كانت الترجمات التيودورية تعطيه . ولو أن تشاپمان أو نورث أو فلوريو حديثا ظهر لكان يجمل بنا أن

نعتقد أنه هو المترجم الحقيقي أو كان يجمل بنا ، بمعنى آخر ، أن نزجي إليه التحية المتضمنة في الاعتقاد بأن ترجمته شفيفة . ولاريب في أن الترجمات التيودورية كانت شفيفة في نظر أبناء ذلك العصر ، على حين أنها «نماذج فخيمة من النثر التيودوري» في نظرنا . ويكاد هذا المصير نفسه أن يحدث لباوند . فإن ترجماته - وهذا محك الامتياز - تلوح شفيفة ، ونحن نظن أنها أقرب إلى الصينية من ترجمات ليج مثلا . وإني لأشك في هذا : وأتنبأ بأنه في خلال ثلاثمائة عام ستعد «كاثاي» باوند «ترجمة ويندسورية» كما أن (ترجمات) تشابمان ونورث تعد الآن «ترجمات تيودورية» : ولسوف تسمى (عن حق) «نموذجا فخيما من شعر القرن العشرين» أكثر مما ستسمى ترجمة . فعلى كل جيل أن يترجم لنفسه .

وهذا معناه القول بأن الشعر الصيني ، كما نعرفه اليوم ، إنما هو شيء ابتدعه إزرا باوند . وليس معناه القول بأن هناك شعرا صينيا في حد ذاته ينتظر مترجما مثاليا لا يكون إلا مترجما ، وإنما معناه أن باوند قد أثرى الشعر الإنجليزي الحديث مثلما أثراه فيتزجيرالد ، غير أنه على حين أن فيتزجيرالد لم ينتج إلا قصيدته الواحدة العظيمة نجد أن ترجمة باوند شائقة لأنها - بالإضافة إلى ذلك - مرحلة في تطور شعره . إن أناس اليوم ممن يحبون الشعر الصيني لا يحبون في الواقع - الشعر الصيني بأكثر مما نجد أن من يحبون الـ willow pottery والأبراج الصينية Chinesiche - Turms في مينيخ وكيو يحبون الفن الصيني . من المحتمل أن يكون الصينيون ، كالبروفنساليين والإيطاليين والسكسون ، قد أثروا في باوند ، لأنه لا يمكن لأحد أن يعكف بذكاء على مادة أجنبية دون أن يكون قد تأثر بها . ومن ناحية أخرى فمن المحقق أن باوند قد أثر في الصينيين والبروفنساليين والإيطاليين والسكسون - لا من حيث المادة في حد ذاتها an sich - فهذا ما لا سبيل إلى معرفته - وإنما من حيث المادة كما نعرفها .

إن النظر إلى عمل باوند الأصيل وترجماته ، منفصلين ، خطأ ، خطأ يتضمن خطأ أكبر عن طبيعة الترجمة . (قارن مقالته المسماة : «ملاحظات على الكلاسيين الإليزابيثيين» في كتاب «رقصات وتقسيمات» ، ص ١٨٦ وما بعدها) . ولو لم يكن باوند مترجما لسمق صيته كشاعر «أصيل» . ولو لم يكن شاعرا أصيلا ، لسمق صيته كـ «مترجم» . ولكن هذا كله خارج عن الموضوع .

إن من يتوقعون من أي شاعر جيد أن يتقدم من طريق إخراج سلسلة من الآيات الأدبية ، كل منها تشبه الأخيرة ، وغاية الأمر أنها أكثر تطورا من كل ناحية ، إنما يجهلون ببساطة الظروف التي يتعين على الشاعر أن يعمل في ظلها ، وخاصة في

عصرنا . إن تطور الشاعر مزدوج . فهناك التراكم التدريجي للخبرة like a tantalus jar وقد لا يحدث إلا مرة كل خمس ، أو عشر سنوات ، أن تتراكم الخبرة لتكون كلا جديدا ، وتجد تعبيرها الملائم . غير أنه إذا أصر الشاعر على ألا يأتي دائما بما هو أقل من خير ما لديه ، وإذا أصر على أن ينتظر حدوث هذه التبلورات غير المتوقعة ، فلن يكون مستعدا لها عندما تأتي . إن نمو الخبرة مسألة لا شعورية ، وتحت الأرض ، إلى حد كبير ، بحيث لا يمكننا أن نسبر غور تقدمها إلا مرة كل خمس أو عشر سنوات . غير أنه ينبغي على الشاعر - في الوقت نفسه - أن يظل يعمل . ينبغي عليه أن يجرب ويختبر تكنيكه حتى يكون مستعدا - كآلة إطفاء حسنة التزييت - عندما يأزف أوان استخدامها بأقصى طاقة لها . على الشاعر الذي يرغب في أن يستمر في كتابة الشعر أن يظل يتدرب . وعليه أن يفعل هذا لا من طريق قسر إلهامه وإنما من طريق الصنعة الجيدة على المستوى الذي يتيحه عمل بضع ساعات كل أسبوع من حياته .

وينبغي لما قلته لتوي أن يكون مدخلا لا لترجمات باوند وإنما لفئة من قصائده يمكن أن نسميها الإبيجرامات . وهذه تنتشر في مواضع متفرقة Passim من ديوان Lustra وقد أدرجت أغلبها في هذه الطبعة . إنه ، بطبيعة الحال ، على معرفة بمارتيال ، فضلا عن كتاب الإبيجرامة في «المنتخبات اليونانية» . وبين «محبي الشعر» في وقتنا الحاضر ما زال تذوق مارتيال أندر من التذوق (الصادق) لدريدن : وما لا يدركه «محبو الشعر» هو أن حصرهم للشعر في نطاق «الشاعري» إنما هو قيد حديث من صنع العصر الرومانتيكي : فقد استقر رأي العصر الرومانتيكي على أن قسما كبيرا من النثر شعر (رغم أني أجرؤ على القول بأن بيرتون وبراون ودي كوينسي ، وسائر معبودي الرومانسيين الداعين إلى النثر الشاعري ، كانوا يفترضون أنهم إنما يكتبون نثرا) . وعكس ذلك استقر رأيه على أن قسما كبيرا من الشعر نثر (عندي أن بوب يكتب شعرا، وأن جيرمي تيلور يكتب نثرا) . ولا يجمل بالقارئ أن يتسرع في أن يقرر ما إذا كانت إبيجرامات باوند «ناجحة» ، لأنه يجمل به أولا أن يفحص روحه ليتبين ما إذا كان بمستطاعه أن يستمتع بأحسن الإبيجرامات على أنها شعر . (إن مختارات ماكيل من «المنتخبات اليونانية» جديرة بالإعجاب ، لولا أنها مختارات : أي أنها تجنح إلى كبت عنصر الفطنة ، عنصر الإبيجرامة ، في الكتاب الذين اختارهم) . على القارئ الذي لا تعجبه إبيجرامات باوند أن يتأكد تماما من أنه لا يقارنها بقصيدة **«أنشودة إلى عندليب»** قبل أن يدينها . وخير ما يستطيع أن يفعله هو أن يحاول تقبلها على أنها جنس أدبي فريد ، وأن يقارن بعضها ببعض - حيث أن من المحقق أن بعضها خير من بعض ، وقد حذفت واحدة عن مستر تشسترتون - قبل أن يقارنها بأي شيء آخر .

ليس هناك من هو مؤهل للحكم على الشعر إلى أن يتبين أن الشعر أقرب إلى «النظم» منه إلى الشعر المنثور .

ولست على استعداد لأن أقول بأنى أتذوق الإبيجرامات ، فمن المحتمل أن يكون ذوقى أشد رومانتيكية من أن يسمح لى بذلك . وكل ما أنا منه على يقين هو أن إبيجرامات باوند ، إذا قورنت بأى شىء فى عصرنا من نوع مشابه ، هى الأفضل على وجه التحقيق . وأنا أيضا على يقين من هذا : إن انشغال باوند بالترجمات والشروح ، وبأشكال النظم الجاد الأهون شأنا ، إنما هو دليل على نزاهة غرضه . فليس بوسع المرء أن يكتب شعرا طوال الوقت ، وعندما لا يستطيع المرء أن يكتب شعرا فإن من الأفضل أن يكتب ما يعرف أنه نظم ، ويجعله نظما جيدا ، عن أن يكتب نظما رديئا ، ويقنع نفسه بأنه شعر جيد . إن إبيجرامات باوند وترجماته تمثل ثورة على الموروث الرومانتيكى الذى يصر على أن يكون الشاعر ملهما دائما ، والذى يسمح للشاعر بأن يقدم نظما رديئا على أنه شعر ، وإن كان ينكر عليه الحق فى أن يكتب نظما جيدا إلا أن يعد شعرا عظيما .

وستكون هذه المقدمة قد أدت الغرض منها إذا كانت قد أوضحت للقارئ هذه النقطة : إن عمل الشاعر يمكن أن يتقدم على طول خطين على رسم بيانى متخيل : فأحد هذين الخطين هو جهده الواعى والمستمر من أجل بلوغ الامتياز التكنيكى ، أى تطوير أداته باستمرار من أجل اللحظة التى يكون لديه فيها ما يريد حقيقة أن يقوله . والخط الثانى هو مجرد تطوره الإنسانى العادى وتجميعه وتمثله للخبرة (وليست الخبرة بالأمر الذى يسعى إليه ، وإنما هى لا تعدو أن تتقبل نتيجة لفعل ما نريد حقيقة أن نفعله) . وبالخبرة أعنى نتائج القراءة والتأمل ، والاهتمامات المختلفة من كل الأنواع ، والاتصالات والمعارف فضلا عن العواطف والمغامرات . وبين حين وآخر قد يتقارب الخطان لدى ذروة عالية بحيث نحصل على آية أدبية ، ومعنى هذا أن يكون تراكم الخبرة قد تبلور ليشكل مادة فنية ، وتكون سنوات العمل فى التكنيك قد أعدت وسيطا ملائما فينتج شىء لا يمكن التفرقة فيه بين الوسيط والمادة ، وبين الشكل والمضمون . ولا ينبغى لمثل هذا الكلام شبه المجازى أن يطبق حرفيا أكثر مما ينبغى . ذلك أنه حتى لو أمكن تطبيقه على عمل جميع الشعراء فإن عمل كل شاعر فرد خليق بأن يكشف عن بعض الانحراف عنه . وأنا لا أثبته هنا إلا كمدخل إلى عمل بعض الشعراء ، ومن بينهم باوند . إنه خليق بأن يساعدنا على تحليل عمله ، وعلى أن نفرق فى عمله بين ما هو من أول وثانى وثالث درجات الحدة ، وعلى أن نتذوق قيمة الدرجات الأدنى .

وعند هذه النقطة قد يثار هذا الاعتراض : حتى لو كان هذا الوصف للعملية صحيحا ، فهل يحق للشاعر أن ينشر أى شىء من عمله إلا أن يتحقق فيه اتحاد بين

كمال الشكل ودلالة الشعور ، أي شيء غير أفضل ما لديه ؟ وثمة إجابات متنوعة عن هذا الاعتراض ، نظرية وعملية في آن واحد . ومن أبسطها أنك إذا طبقته فينبغي عليك أن تطبقه من ناحيتين ، وستكون النتيجة هي مراقبة قسم أكبر من الأعمال المنشورة لأغلب الشعراء الذين يحظون بالقبول . وقد يلغي أيضا عدة شعراء ممتازين تمام الإلغاء . ولم ألتق طوال حياتي إلا بأناس بالغي القلة ممن يأبهون للشعر حقيقة وهؤلاء القليلون ، حين تتوافر لديهم المعرفة (حيث أنهم يكونون ، في بعض الأحيان ، أميين تماما) ، يعرفون كيف يأخذون من كل شاعر ما يستطيع أن يعطيه ، ولا يرفضون إلا أولئك الشعراء الذين ، مهما يكن من شأن ما يعطونه ، يدعون دائما أنهم يعطون أكثر مما لديهم : وهؤلاء الأشخاص القادرون على التمييز يتذوقون عمل بوب ودريدن (ومن المحقق أنه يمكن القول ، في عصرنا ، بأن الشخص الذي لا يستطيع أن يستمتع ببوب كشعر ، لا يفهم أي شعر فيما يحتمل . وأذكر ، بهذه المناسبة ، أن باوند حثني ذات مرة على أن أقضي على ما خلته مجموعة ممتازة من الأبيات الزوجية إذ قال : «إن بوب قد فعل هذا على نحو بالغ الجودة إلى الحد الذي لا يمكنك معه أن تفعله على نحو أفضل ، وإذا كنت تقصد به أن يكون برلسكا ، فمن الأفضل لك أن تخفيه ، لأنك لا تستطيع أن تحاكي بوب محاكاة ساخرة إلا إذا كنت تستطيع أن تنظم شعرا أفضل مما ينظمه بوب - وأنت لا تستطيع أن تفعل ذلك») . لقد وصفت لتوي العلاقة بين التطور التكنيكي للشاعر وتطوره الشخصي على أنهما منحنيان في رسم بياني أحيانا ما يلتقيان . غير أنه يجمل بي أن أذكر أن هذا التعبير المجازي خداع إذا هو جعلك تظن أن الشيئين مختلفان تماما . ولو أننا لم نعرف إلا الشعر «الكامل» لما عرفنا إلا أقل القليل عن الشعر ، وليس بمقدورنا حتى أن نحدد من هم «أعظم» إثني عشر ، أو ستة أو ثلاثة ، أو اثنين ، من الشعراء . غير أننا لو كنا نحب الشعر حقيقة فسنعرف - وينبغي أن نعرف - كل درجاته . ولن نأبه للتفرقة بين التكنيك والشعور - وهي تفرقة تحكمية وأولية بالضرورة - وإنما نحن سنكون قادرين على أن نتذوق ما هو جيد في بابه . وسنكون قادرين على أن نتذوق تلاقي القمم واندماج المادة والوسائل والشكل والمضمون على أي مستوى . وسنتذوق أيضا كلا من الشعر الذي يتفوق فيه الامتياز التكنيكي على تشويق المضمون والشعر الذي يتفوق فيه تشويق المضمون على التكنيك .

وفي هذا الديوان تجد شعرا من هذه الأنواع الثلاثة . ففي بعض قصائده أعتقد أن المضمون أهم من وسائل التعبير ، وفي قصائد أخرى أعتقد أن وسائل التعبير هي الشيء المهم ، وثمة قصائد أخرى تجمع بين هذين النوعين . وسيجد أغلب الناس أشياء يحبونها في هذا الكتاب ، وأشياء لا يحبونها . أما الذين يحبون الشعر ، وقد

دربوا أنفسهم على أن يحبوه ، فهم وحدهم الذين سيحبونه كله . وليس هناك كثيرون من هذا النوع الأخير .

إن أقصى تقارب بين الشكل والشعور في شعر باوند – وأعنى بذلك أكثر نماذج التطابق بينهما استمرارا – هو ما أجده في قصائده المسماه **«الأناشيد»** التى لا أستطيع أن أقول عنها سوى القليل حيث أنه لم يؤذن لى بأن أطبعها فى هذا الكتاب (وهى ، على الأقل ، القصيدة الوحيدة «على بعض الطول» لأى من معاصريى التى أستطيع أن أقرأها باستمتاع وإعجاب . وهى ، على أقصى تقدير ، أكبر مما أستطيع أن أتناوله في هذه المقالة : كما أنها – على أية حال – معين يستطيع الشعراء الشبان أن ينقبوا فيه ، وعلى أية حال فإن اختلافى مع «فلسفتها» مسألة أخرى) . أما عن محتويات هذا الكتاب فإنى لعلى يقين تام من **«موبرلى»** ، إذا كنت على يقين من شيء . وقد حذفت قصيدة واحدة طويلة ، قد كان مستر باوند نفسه بحيث يدرجها ، هى قصيدة **«آية توقير لسكستوس بروبرتيوس»** . لقد شككت في تأثيرها في القارئ الذى لا يعرف عن موضوعها شيئا ، حتى مع ما أستطيع أن أقوله عنها . ولئن لم يكن القارئ الذى لا يعرف عنها شيئا عالما بالكلاسيات فلن يفهم شيئا منها . أما إذا كان عالما بالكلاسيات فيستساءل عن السبب فى أنها لا تتمشى مع أفكاره ما ينبغى أن تكون عليه الترجمة . إنها ليست ترجمة وإنما هى شرح ، أو الأصدق أن يقال (لمن يعرف شيئا عن الموضوع) إنها **قناع Personae** . وهى أيضا نقد لبروبرتيوس ، نقد يلح – بطريقة بالغة التشويق – على عنصر من الفكاهة والتورية الساخرة والتهكم فى بروبرتيوس فات ماكيل وغيره من الشراح . وإخال أن باوند مصيب من الناحية النقدية ، وأن بروبرتيوس كان أشد تمدينا مما أقر به أغلب شارحيه . ومع ذلك لاح لى أن من الأفضل عدم إدراج القصيدة – رغم أنها دراسة فى النظم باللغة التشويق وواحدة من المقدمات الضرورية لـ «الأناشيد» . وقد شعرت بأن قصيدة «آية توقير لبروبرتيوس» خليقة بأن تمثل صعوبات فى نظر كثير من القراء : لأنها ليست «ترجمة» بما فيه الكفاية ، ولأنها من ناحية أخرى «ترجمة» بالقدر الذى لا يجعلها مفهومة لأى إنسان إلا أن يكون دارسا كفؤا لشعر باوند [(١)] .

قد يبدو من الغريب أننى أعلق كل هذه الأهمية على قصيدة **«هيوسلوين موبرلى»** . ولكنها تلوح لى قصيدة عظيمة . فأنا ، من ناحية ، أدرك أن نظمها أشد براعة من نظم

(١) إنها ، فى رأيى ، نقد لبروبرتيوس أفضل من نقد مسيو بندا له فى كتابه المسمى بروبرتيوس **Properce** – وألاحظ ، عرضا ، أن مستر باوند هو الذى قدم بندا إلى إنجلترا وأمريكا .

أى من القصائد الأخرى فى هذا الكتاب ، وأكثر تنوعا . وأنا لا أدعى أنى أعرف عن النظم أكثر مما يعرفه نجارى عن المصنوعات الخشبية ، أو ما يعرفه نقاشى عن المرض . غير أنى أعرف جيدا أن الخشونة والسذاجة naiveté الظاهريتين فى نظم **«موبرلى»** وتقفيتها إنما هما النتيجة الحتمية لسنوات كثيرة من العمل الشاق . وإذا أنت لم تستطع أن تتذوق براعة قصيدة **«القافورتى»** فلن يكون بوسعك أن تتذوق بساطة قصيدة **«موبرلى»** . ومن ناحية أخرى يلوح لى أن القصيدة - عندما تلاحظ البراعة والتنوع العظيم لنظمها ، وهو نظم رجل يعرف طريقه - وثيقة إيجابية من وثائق الحساسية . إنها مليئة بخبرة رجل معين فى مكان معين فى زمن معين ، وهى أيضا وثيقة حقبة زمنية . إنها مأساة وملهاة حقة ، وهى - بأحسن معانى عبارة أرنولد البالية - «نقد للحياة» .

وددت لو كان من الملائم والمسموح به لى أن أتقدم إلى مناقشة **«الأناشيد»** وفلسفة باوند ، غير أنه ليس من المستحسن ، على أية حال ، أن أجهر بهذه الأمور إلا لمن يتقبلون شعره كما أتقبله .

وينبغى على أن أكرر أنه على الرغم من أن هذه الطبعة لا تختلف عن مجموعة المستر باوند إلا من ناحية واحدة مهمة - هى حذف قصيدة **«سكستوس بروبرتيوس»** - فإن مسئوليتها تقع بأكملها على . وما زال مستر باوند غير مقر للقصائد التى أضفتها ، ومن ثم فقد عزلت فى نهاية هذا الكتاب . ومن ناحية أخرى فإنى لم أحذف أى قصيدة لا لشىء إلا لأنها لم ترقنى . لقد حذفت قصيدة **The Goodly fere** لأنها نالت من الذيوع أكثر بكثير مما تستحق ، وقد تشتت بعض القراء عن أعماله الأفضل فى تلك الفترة نفسها . وحذفت عددا بسيطا من الإبيجرامات والترجمات لا لشىء إلا لأركز الانتباه على أفضل نماذج هذا النوع . وحذفت **«بروبرتيوس»** لأنه يلوح لى أن من الأفضل للقارئ أن يكون رأيه فى شعر باوند قبل قراءة تلك القصيدة أو قراءة **«الأناشيد»** . ويمكن أن تقرأ قصيدة **«بروبرتيوس»** فى ديوان **«أقنعة» Personae** الصادر فى أمريكا عن دار بونى آند ليفرايت ، أو فى ديوان باوند المسمى **«لماذا أحب الفقراء» Quia Pauper Amavi** الذى نشرته مطبعة ذى إيجوست ، ثم أخذته الشركة التى كانت تعرف آنذاك باسم فيبر آند جوير . أما «مسودة ستة عشر أنشودة للبدء فى قصيدة على بعض الطول» ، فقد نشرتها - فى طبعة محدودة - مطبعة ذا ثرى ما ونتنز فى باريس .

حاشية (١٩٤٨)

مازالت هذه المقدمة التى كتبت منذ عشرين عاما مضت تلوح لى وافية بالغرض منها على نحو أفضل مما تستطيع أن تقوم به مقدمة جديدة لنفس هذه المنتخبات من القصائد . وليس بوسع من عاصر مؤلف **«الأناشيد»** الأخيرة أن يغير من مقدمة كتبها عندما كان معاصرا لمؤلف **Lustra** و **«هيوسلوين موبرلى»** . ومن المحقق أنى خليق الآن بأن أعبر ، فى حذر أقل ، عن إعجابى بقصيدة **«آية توقير لسكستوس بروبرتيوس»** ولكن مثل هذه التغيرات فى الرأى لا تكفى لتتطلب مقدمة جديدة لإعادة طبع ديوان حذفت القصيدة منه . وليس هناك مجال لـ «مختارات» جديدة : فإن القصائد الباكرة الكاملة ستغدو ضرورية عندما تكتمل **«الأناشيد»** . وفى عمل أى شاعر كبير لا يكرر نفسه يكون الجزء الباكر ضروريا لفهم الجزء التالى والجزء التالى ضروريا لفهم الجزء الباكر غير أنه إلى أن يتم جمع أعمال باوند الكاملة يظل هناك مجال لاختيار مجموعة من القصائد الباكرة ، حتى «موبرلى» ، وبما فى ذلك تلك القصيدة .

من « تصدير »

(١٩٢٨)

(من تصديره لكتاب إدجار آنسل مورار «هذا العالم الأمريكى» ، لندن ، الناشر : فيبر وجوير ١٩٢٨) .

من الواضح أن السيد مورار قد تأثر بقراءته سبنجلر ، ولكنه أكثر تعقلا من أن يلزم نفسه إما بجبرية سبنجلر التشاؤمية أو بجبرية ولزوشو التفاؤلية (ولكن تفاؤلية ولزوشو تكتسب ، ببطء ، لونا أقتم) .

من « تصدير الناشرين »

(١٩٢٨)

(من تصديره لكتاب چيمز ب. كونولى «صيادو الضفاف» ، الناشر : فيبر وجوير ، لندن ١٩٢٨) .

إن أى امرئ قرأ كتاب السيد كپلنج «قباطنة شجعان» خليق أن ينتشى بهذه القصص الحقيقية عن مغامرات صيادى جلوستر .

تصدير (*)

(١٩٣٠)

لست مقتنعا ، بحال من الأحوال ، بأن قصيدة من نوع «أناباس» تتطلب تصديرا على الإطلاق . فالأفضل هو أن تقرأ قصيدة كهذى ست مرات ، وأن تستغنى عن التصدير . غير أنه عندما تقدم قصيدة على شكل ترجمة فإن الذين لم يسمعوا بها قط يميلون – كما هو طبيعى – إلى أن يتطلبوا شهادة عنها . وهاءنذا أتقدم بشهادتى فيما يلى :

لقد صارت **«أناباس»** قصيدة معروفة لا فى فرنسا وحدها وإنما فى بلدان أخرى من أوربا . ومن أفضل المداخل إلى القصيدة تلك المقدمة التى كتبها المرحوم **هوجوفون هو فمانشتال** ، والتى تشكل تصديرا لترجمتها الألمانية [١] . وثمة مقدمة أخرى بقلم **فاليرى لاربو** ، تشكل تصديرا الترجمة الروسية [٢] . كذلك ظهرت كلمة مفيدة عنها بقلم لوسيان فابر فى مجلة «نوفيل ليترير» **(الآداب الجديدة)** [٣] Nouvelles Littéraires .

وعن نفسى أقول : إنه ما إن وجه نظرى إلى القصيدة صديق أثق بذوقه حتى لم تعد بى حاجة إلى تصدير . لم أكن بحاجة إلى أن يقال لى ، بعد قراءة واحدة لها ، إن كلمة **«أناباسيس»** لا تنطوى على إشارة خاصة إلى **إكزنوفون** ، أو رحلة العشرة آلاف ، ولا إشارة خاصة إلى آسيا الصغرى ، وإنه لا سبيل لرسم خريطة توضح ما شهدته من هجرات . ذلك أن مستر برس إنما يستخدم كلمة **«أناباسيس»** بنفس المعنى الحرفى الذى استخدمها به إكزنوفون نفسه . فالقصيدة سلسلة من صور الهجرة ، وفتح مساحات واسعة فى برارى آسيا ، وتدمير وتأسيس المدن والحضارات مما ينطبق على أى أجناس ، أو حقب ، فى الشرق القديم .

(*) تصديره لترجمته لقصيدة سان جون برس «أناباسيس» فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٥٩ .

(١) انظر ص ٨٤ .

(٢) انظر ص ٨٠ .

(٣) انظر ص ٨٨ .

وقد يكون لى ، فيما أثق ، أن أستعير من مستر فابر فكرتين قد تكونان مفيدتين للقارئ الإنجليزى ، وأولاهما أن أى غموض فى القصيدة ، عند القراءات الأولى لها ، إنما يرجع إلى إخفاء «حلقات فى السلسلة» والمواد الشارحة والواصلة ولكنه لا يرجع إلى انعدام اتساق ، أو حب للكتابة الرمزية . وعلة مثل هذا الاختصار فى المنهج هى أن تتابع الصور يتوافق ويتركز فى انطباع واحد عميق بمدنية همجية . على القارئ أن يدع الصور تتساقط فى ذاكرته واحدة فى أثر واحدة ، دون أن يتساءل عن معقولية أى منها ، لحظتها : بحيث ينجم تأثير كلى فى نهاية المطاف .

ليس فى مثل هذا الاختيار لتتابع الصور والأفكار شىء من العماء .

ثمة منطق للخيال كما أن ثمة منطقا للتصورات . والذين لا يتذوقون الشعر يجدون من الصعب دائما أن يفرقوا بين النظام والعماء فى ترتيب الصور ، وحتى أولئك الذين يمكنهم تذوق الشعر لا يستطيعون أن يعتمدوا على انطباعاتهم الأولى . وأنا لم أقتنع بنظام المستر برس التخيلى إلى أن قرأت قصيدته خمس أو ست مرات . وإذا كان مثل هذا الترتيب للصور يتطلب ، فيما أرى ، «تشغيلا أساسيا للذهن» لا يقل عما يتطلبه ترتيب حجة ، فلنا أن ننتظر من قارئ القصيدة أن يبذل على الأقل من المجهود ما يبذله محام يقرأ حكما هاما على قضية معقدة .

وأنا أشير إلى هذه القصيدة كقصيدة . إنه ليكون من الملائم أن يكون الشعر منظوما دائما – سواء كان منبورا ، أو قائما على التتبيع ، أو على حجم المقاطع – ولكن ذلك ليس هو الواقع ، فالشعر قد يكتب ، داخل حد محدد من أحد الجوانب ، فى أى نقطة على طول خط تكون حدوده الشكلية هى «النظم» و «النثر» . وبدون أن أقدم أى نظرية معممة عن «الشعر» و «النظم» و «النثر» فقد يكون لى أن أقول إن الكاتب باستخدامه مناهج مقصورة على الشعر – مثلما يفعل المستر برس – يتمكن أحيانا من أن يكتب شعرا فيما يدعى بالنثر . ويستطيع كاتب آخر ، إذا هو عكس العملية ، أن يكتب نثرا عظيما بالنظم . وثمة صعوبتان بالغتا البساطة وإن تعذر التغلب عليهما فى أى تعريف لـ «النثر» و «الشعر» . فالصعوبة تتمثل فى أن لدينا ثلاثة مصطلحات حيث نحتاج إلى أربعة . إن لدينا كلمتى «نظم» و «شعر» من ناحية وكلمة «نثر» من ناحية أخرى . والصعوبة الثانية نابعة من هذه الأولى : فإن هذه الكلمات تتضمن تقييما فى بعض السياقات على حين لا تتضمنه فى السياقات الأخرى . إن كلمة «الشعر» تقدم تفرقة بين النظم الجيد والنظم الردئ ، غير أننا لا نملك كلمة واحدة تفصل بين النثر الردئ والنثر الجيد . والحق أن قسما كبيرا من النثر الردئ إنما هو نثر شعرى . على حين أن قسما بالغ الضآلة من النظم الردئ ردئ لأنه يجنح إلى النثرية .

بيد أن «أناباس» شعـر ، فسلاسلها ، ومنطق صورها ، ينتميان إلى الشعر لا لنثر . وعلى ذلك - حيث أن الأمرين ، على الأقل ، وثيقا الالتحام - فإن خطابتها ن نبراتها ووقفاتها ، مما يتجلى جزئيا فى علامات ترقيمها وفراغاتها ، إنما تنتمى لشعر لا النثر .

والملحوظة الثانية لمستر فابر إنما هى ملحوظة قد يكون لى أن أستعيرها من أجل ئ الإنجليزى . إنها تلخيص تجريبى لحركة القصيدة . وهى خطة ربما أرشدت ئ بعض الشىء عند قراءته الأولى للقصيدة . أما عندما لا يعود بحاجة إليها طيع أن ينساها . إن عناوين الأقسام العشرة للقصيدة هى كما يلى :

١ - وصول الفاتح إلى موضع المدينة التى سيؤسسها .

٢ - تحديد جدرانها التى تعيّن حدودها .

٣ - استشارة النبؤات .

٤ - تأسيس المدينة .

٥ - التوق إلى فتح عوالم جديدة .

٦ - خطط الإنشاء وملء الصناديق .

٧ - قراره القيام بحملة جديدة .

٨ - المسيرة عبر يباب الصحراء .

٩ - الوصول إلى حدود أرض عظيمة .

١٠ - الأمير - المحارب يستقبل بعلامات التكريم والاحتفالات . ويستريح برهة ، سرعان ما يتوق إلى أن يواصل السير من جديد ، ومعه الملاح فى هذه المرة .

وإنى لأعتقد أن هذا هو كل ما أحتاج إلى أن أقوله عن قصيدة برس «أناباسيس» أعتقد أن هذه قطعة من الكتابة لها من الأهمية ما لأعمال چيمز چويس الأخيرة ، فى مثل قيمة «أنا ليفيا بلورا بل» وهذا تقدير سامق بالتأكيد .

تبقى كلمتان أريد أن أضيفهما : إحداهما عن المؤلف ، والأخرى عن الترجمة . ؤلف هذه القصيدة هو ، حتى بأكثر المعانى عملية ، حجة فى الشرق الأقصى ، عاش فيه كما عاش فى المناطق المدارية . أما عن الترجمة ، فإنها ما كانت لتكون مية إلى الحد الذى هى عليه لولا تعاون المؤلف معى إلى الحد الذى يجعله يكاد ، قد اضطلع بنصف عبء الترجمة . وأستطيع أن أشهد بأنه ذو معرفة مرهفة ، وحميمة باللغة الإنجليزية ، إلى جانب تمكنه من لغته .

كلمة الطبعة المنقحة

(١٩٤٩)

منذ نشر نص «أناباس» لأول مرة ، ومعه ترجمتي ، منذ تسعة عشر عاما ، أدت هذه القصيدة وغيرها من قصائد المؤلف إلى اتساع نطاق شهرته خارج حدود بلاده . فإن جون برس اسم معروف ، فيما إخال ، لكل شخص يهتم اهتماما جديا بالشعر المعاصر في أمريكا . وعلى ذلك فقد لاح أنه أن الأوان لتنقيح هذه الترجمة وتحريرها .

وعندما قمت بهذه الترجمة لم يكن سان جون برس معروفا على نطاق واسع خارج فرنسا ولم يعن المترجم آنذاك – ربما لأنه كان يقدم القصيدة إلى جمهور يتحدث الإنجليزية – بالأداء الدقيق للعبارات ، هنا وهناك قدر ما عني بنحت عبارات في الإنجليزية تكون لها قيمة مساوية . بل أنه ربما يكون قد ترخص في الترجمة من أجل الأصالة ، وأقحم مصطلحه الخاص بين المؤلف والقارئ في بعض الأحيان . غير أني (لأعود إلى ضمير المتكلم) رفضت دائما نشر الترجمة إلا على هذه الصورة ، في مواجهة en regard النص الفرنسي . والهدف الوحيد منها هو أن تعين القارئ المتحدث بالإنجليزية الذي يريد أن يتناول النص الفرنسي . إن منهج المؤلف وتركيب جمله وإيقاعاته تتسم بالأصالة ، ومصطلحه اللفظي يشتمل على بعض الكلمات غير المألوفة ، ولهذا فربما ظل في مستطاع الترجمة أن تؤدي الغرض منها ، غير أني شعرت عند هذه المرحلة بأن ما نحن بحاجة إليه إنما هو مزيد من الإخلاص للمعنى الدقيق ، وترجمة أقرب إلى الحرفية . وعلى هذا فإنني لم أصوب الحريات التي استبحتها لنفسي فحسب ، وإنما أيضا عدة أغلاط وأخطاء مؤكدة – وعند قيامي بعملية التنقيح هذه اعتمدت اعتمادا كبيرا على توصيات المؤلف الذي مكنه تزايد معرفته باللغة الإنجليزية من ملاحظة أغلاط لم تلاحظ قبل ذلك ، كما اعتمدت على مساعدة مستر جون هيوارد الذي أود أيضا أن أنوه بفضله .

كلمة الطبعة الثالثة

(١٩٥٨)

التغيرات التى أدخلت على النص الإنجليزى لهذه الطبعة قد قام بها المؤلف نفسه ، وهى تجنح إلى أن تجعل الترجمة أقرب إلى الحرفية مما كانت عليه فى الطبعات السابقة .

مقدمة(*)

(١٩٣٠)

احتجت إلى وقت طويل لكى أدرك مبرر ما يدعوه مستر ويلسون نايت «التفسير» ، وفى شكيتى السابقة أرانى على استعداد للإقرار بوجود عناصر من التحيز الصرف إلى جانب بعض العناصر التى أدافع عنها . فأنا قد ظللت أعتقد على الدوام لا أن شكسبير ليس بالشاعر الفلسفى ، بالمعنى الذى كانه دانتى ولوكريتيوس فحسب ، وإنما أيضا - وهو ما قد يكون من الأسهل نسيانه - أن الشعراء «الفلسفيين» ، كدانتى ولوكريتيوس ، ليسوا فى الواقع فلاسفة البتة . إنهم شعراء قدموا لنا المعادل الوجدانى والحسى لنسق فلسفى محدد أقامه فيلسوف - حتى على الرغم من من أنهم قد يستبيحون لأنفسهم بعض الحرية فى تقديم هذا النسق . والقول بأن شكسبير ليس شاعرا فلسفيا كهؤلاء ليس فيه ما هو بالغ الإدهاش أو الأهمية . والأجدر من ذلك بالذكر هو أن أوضح أن فكرتى عن دانتى أو لوكريتيوس ، باعتبارهما يقدمان لنا «المعادل الوجدانى» لنسق فلسفى عبر عنه شخص آخر غيرهما ، إنما هى فكرة لا ينبغى الإلحاح عليها إلى الحد الذى يجعلنا نبحث عن تواز يسير نقطة بنقطة ، كما كان الشأن فى نظرية العقل والبدن القديمة . إن لدى الشاعر شيئا يقوله ، وليس من الضرورى حتى أن يكون مضمرا فى النسق ، شيئا يقع فوق ووراء الجمال اللفظى . بمعنى آخر ، فإن نموذج القورينى أو المدارس (الفلسفية) ليس هو كل نموذج البساط الذى نجده عند لوكريتيوس أو دانتى . فهذا الجزء الآخر من النموذج إنما هو شئ موجود فى عمل شعراء آخرين عظماء غير أولئك الشعراء «الفلسفيين» - وأنا أقول شعراء آخرين ، ولكنى لا أقول جميع الشعراء - وإلا تضمن ذلك استبعادا لهوارس أو دريدن أو مالرب . وهو موجود أيضافى عمل بعض (ومرة أخرى زا أقول كل) أعاظم الروائيين : وبالتأكيد عند جورج اليوت ، هنرى چيمز الذى منح هذه العبارة ذيوعها . وفى مجال هذا النوع من «النموذج» فإن أكثر أنماطه تنيقا واتساع مدى ، وربما استعصاء على الفهم أيضا ، إنما هى مسرحيات شكسبير . فهند دانتى يتداخل النموذج ، أساسا ، مع النموذج المنهجى الذى اختطه لنفسه ، ويكمن السر والانفعال فى محاولة تتبع علاقاته واختلافاته - إنها العلاقة والتنويعات الشخصية ، على نحو

(*) مقدمته لكتاب «عجلة من نار» تأليف ج. ويلسون نايت ، ميثوين ، لندن ١٩٦٠ .

آخر ، بين عقيدة الحب التوماوية مثلا والموروث الشعرى البروفنسالى ، وخبرة دانتى المباشرة بتحوراتها الناتجة عن مؤثرات فلسفية وأدبية . غير أن النموذج الفلسفى عون أكثر مما هو عائق ، ومن المحقق أنه قبلي **a priori** . أضف إلى ذلك أن دانتى ، فى نوع الشعر الذى كان يكتبه ، كان يفعل بمادته ما يريده بالضبط : على حين أن الضرورات العملية التى تلح على كاتب مسرحى سئ الأجر ، أو مسل شعبى ، أو ممثل أحيانا ، أو مخرج مشغول أحيانا أخرى ، لن تؤتى من أثر سوى أن تشوش الأمور علينا فى دراستنا لشكسبير . ومرة أخرى نجد أن النسق الفلسفى ، فى حالة دانتى ، يمنحنا نوعا من المعيار **للوعى** ، ورسالته إلى كان جراند تؤكد ذلك ، كما أنه فى حالة كاتب أدنى منه ، وإن لم يكن يقل عنه أصالة فى صنع النماذج ، هو هنرى چيمز ، نجد مسبارا للوعى فى قربه منا زمانيا وحضاريا ، وفى المؤلفين الذين ندرسهم ، وانصباب نقده بصفة دائمة على عمله . غير أننا فى حالة شكسبير نلوح كمن يتحرك فى جو من الظلمة السيمرية ، فظروف حياته ، والظروف التى كان الفن الدرامى ممكنا آنذاك فى ظلها ، تلوح أبعد عنا حتى أكثر من بعد ظروف دانتى . ونحن لا نجرؤ على أن نتناوله على أنه منفصل تماما عن معاصريه من الكتاب المسرحيين مثلما يمكننا أن نعزل دانتى إلى حد كبير . إننا نرى معاصريه ، أساسا ، على أنهم كتاب بالأجرة ، مشغولون ، ذوو عبقرية مشوشة ، يتقاسمون حسا خاصا بالمزاج المأسوى ، وهذا الحس ، على ما هو عليه ، يندمج بمجرد الحس بما يريده الجمهور . إنهم يربكونها بالحقيقة الماثلة فى أن ما يلوح ، لأول مرة ، «فلسفتهم فى الحياة» يسفر أحيانا عن شئ لا يعدو أن يكون انتزاعا موفقا - وإن كان لا يعرف الحياء - لقطعة من أى كاتب تقريبا ، كالقطع التى انتزعها **تشاپمان** من إرازموس ، ومن المحقق أن هذه عادة يشاركهم فيها **شكسبير** . فإن له نسخته من **مونتينى** ، ومن **سنيكا** ، ومن **ماكياڤيلى** ، أو من عدو **ماكياڤيلى** كالآخرين . وقد حوّر هؤلاء الكتاب أعمال بعضهم بعضا ، وتعاونوا معا ، واعتمد بعضهم على بعض إلى حد الفوضى .

ومع ذلك يلوح أن لأفضل معاصرى **شكسبير** نماذج حائلة أو متميزة ، إن قليلا أو كثيرا ، (وقد راودنى إغراء أن أستخدم كلمة «سر» بدلا من كلمة «نموذج» لولا أننى تذكرت المثل غير الموفق **لماثيو أرنولد** الذى قال الكثير عن **« سر يسوع »** ذلك السر الذى لم يتكشف إلا **لأرنولد** وحده وبصورة نهائية ومن ثم اتضح أنه سر هزيل فى نهاية المطاف) . ومن المحقق أننا نستشعر ، عند **مارلو** ، بحثا عن نموذج وعند **تشاپمان** وقوعا على نموذج ، وعند بن چونسون نموذجا واضحا ومتميزا ، هين الشأن ولكنه أشد خطرا مما يبدو بكثير . وثمة شئ من النموذج فى **«مأساة المنتقم»** ولكن

مسرحية واحدة لا تصنع نموذجا ، وإن **ميدلتون** ليحيرني تماما . أما عن **فورد وشيرلي** فإن شكوكي لتحدثني بأنهما ينتميان إلى تلك الطبقة من الشعراء الذين يوجدون في أي عصر : ممن يملكون كل الصفات السطحية للشعر ، دون أن يملكوا شيئا من أجهزته الباطنية . غير أن دراسة هؤلاء الكتاب المسرحيين لا تؤتي أثرا إلا أن تجعل دراستنا لشكسبير أشد صعوبة . والخطر الذي تنطوي عليه دراسته بمفرده إنما يتمثل في أن تنسب إليه لبه ما لا يعدو أن يكون من قبيل الموضوعات والمراوغات التي يعمد إليها كاتب مثل بالعمل وسيئ الأجر ، على حين أن الخطر الذي تنطوي عليه دراسته مع معاصريه إنما يتمثل في رد رؤياه الفريدة إلى مجرد نمط شائع .

أكدت ذات مرة أن دانتي صنع شعرا عظيما من فلسفة في الحياة وأن شكسبير صنع شعرا يعادله عظمة من فلسفة في الحياة أقل شأنا ومهوشة . ولست أرى من الأسباب ما يدعوني إلى أن أسحب هذا التوكيد : غير أنه يجمل بي أن أوضحه . فإنه عند ما أقول «الشعر العظيم» لا أريد أن أوحي بأن ثمة عنصراً خالصا في الشعر ، هو الاستخدام الصحيح للكلمات والإيقاعات ، يستطيع الهاوي الحقيقي الشعر أن يعزله كلية كيما يستمتع به . من المحقق أن الهاوي الحقيقي للشعر يستمتع وينتشي بتلك الكلمات التي تلوح للقارئ غير المدرب خالية من الشاعرية . وإني لخليق بأن أقول إن الهاوي الحقيقي للشعر هو وحده – أو ربما جاز لي أن أقول إن لم يكن ذلك إسرافا في الادعاء إن الممارس الحقيقي للشعر – هو وحده الذي يستطيع أن يستمتع بقدر كبير من الشعر الذي يستبعده القارئ غير المدرب على أنه بسط بارع للنثر : ومن المحقق أن الاستمتاع ببوب ، وامتلاك ذهن تحليلي بما فيه الكفاية لكي يجعلك تستمتع حتى بشعر القرن الثامن عشر الذي من **الدرجة الثانية** ، محك أفضل لـ «حب الشعر» من الإعجاب بشكسبير ، حيث إن هذا الإعجاب ليس محكا على الإطلاق : فأنا لا أستطيع أن أخرج بشيء من الحقيقة الماثلة في أنك تستمتع بشكسبير إلا إذا عرفت على وجه الدقة **كيف** تستمتع به . غير أن أعظم الشعر ، كأعظم النثر ، يتسم بالازدواج : بمعنى أن الشاعر يتحدث إليك على مستويين في آن واحد . وعلى ذلك فإنني لا أعني فقط أن حس شكسبير بالكلمات كان في رهافة حس دانتي بعده وأنا أعني أيضا أنه كان هو الآخر يتسم بهذا الازدواج في التعبير .

والآن فإنه لمجرد تحيز شخصي من جانبي كوني أفضل الشعر ذا النموذج الفلسفي الواضح ، إذا كان يمتلك ذلك النموذج الآخر أيضا ، على الشعر الذي من نوع شعر شكسبير . غير أن هذا التفضيل لا يعدو أن يعني أن فيه إشباعا لمزيد من حاجتي الخاصة ، وليس حكما بالتفوق أو حتى قولا بأنني أستمتع به استمتاعا

أكبر من حيث هو شعر . إنى أحب الفلسفات المحددة والقطعية ويستحسن أن تكون مسيحية أو كاثوليكية ، ولكنى أحب بالمثل فلسفة أبيقور وفلاسفة الغابة الهنود ، ولا يلوح لى أن ذلك يعوق أو يقلل من «الشعر» أو النموذج الآخر ، وبين معشر القراء فإنه لمن المحتمل أن هذين النمطين - نمط دانتى ونمط شكسبير - يمران بتحولات متعادلة . سيظل دانتى يعتبر مجرد شارح لأكويناس ، ينفذ بين الحين والحين من إطاره الصارم إلى كتابة مشاهد كمشهد پاولو وفرانشسكا غير أنه لا المعجبون به ولا المنتقصون من قدره يعزون إليه أى شئ من الحرية التى كان يتمتع بها شكسبير . أما شكسبير فسيظل ينتهك على نحو أسوأ . إذ يعزى إليه نسق فلسفى خاص به ، ودليل سرى إلى السلوك وضرب من تمارين اليوجا على التنفس ، أو مفتاح للأناجيل ، وهكذا تختلط مستويات النظام والنموذج .

وكذلك نجد أن تحيز أو تفضيل أى شخص يمارس فن الشعر ، حتى لو كانت هذه الممارسة متواضعة ، إنما ينصرف إلى الشك فى كل «تفسيرات» الشعر ، بما فى ذلك تفسيراته الخاصة ، والاعتماد على حسه بالقوة والكفاءة فى اللغة كى يهتدى به . ومن المحقق أن الناس يجنحون عادة إلى الظن بأنه لكى تستمتع بقصيدة ، ينبغى أن «تكتشف معناها» وبذلك تجهد أذهانهم من أجل اكتشاف معنى ، معنى يمكنهم أن يشرحوه لأى شخص يأبه للاستماع إليهم ، وذلك كى يثبتوا أنهم يستمتعون بالشعر . غير أن إمكانات المعنى ، المعنى فى الشعر ، هى من الاتساع إلى الحد الذى يدرك المرء معه أن معرفته بالمعنى ، وحتى بمعنى ما كتبه هو نفسه ، محدودة جدا ، وأن المعنى فى نظر الآخرين ، على الأقل بقدر ما يوجد اتفاق على التفسير بين الأشخاص الذين من الواضح أنهم مؤهلون له إنما هو جزء من المعنى تماما كالمعنى الذى يخلعه هو على العمل . غير أنه عندما يصاغ المعنى المنسوب على نحو واضح أكثر مما ينبغى فإن القارئ الذى أدرك معنى **واحدا** من معانى القصيدة قد يتصادف أن يتذوقها على نحو أقل دقة وأن يستمتع بها بحدة أقل مما يحدث لشخص آخر له من الحكمة ما يجعله يصدف عن التساؤل عن معنى القصيدة بأكثر مما ينبغى من الإلحاح . وهكذا نجد ، فى نهاية المطاف ، أن الممارس الشاك لفن الشعر يجنح إلى أن يحصر نقده للشعر فى نطاق تذوق المعجم اللفظى وتركيب الجمل ، وتحليل الأبيات والأوزان ومحاط النغم ، والتمسك ، على أكبر نحو ممكن ، بالحواس الأجدر بالثقة .

أو الأحرى أنه يجنح إلى أن **يحاول** تحقيق ذلك . ذلك أن هذا التذوق الدقيق والمتواضع ليس إلا مثلا أعلى واحدا ، لا يتوصل إليه تماما ، أو لا يحافظ عليه ، على نحو متسق ، بقدر ما ينأى منه . فالشيطان القلق فينا يدفعنا إلى أن «نفسر» ، أردنا

ذلك أو لم نرده . وقضية معنى «التفسير» إنما هى مشكلة تلائم تماما المستر **أ. أ. ريتشاردز** ، ولا يستطيع المستر ويلسون نايت ولا أنا أن ندعى – فى هذا السياق – أنها لا تعنينا ، غير أن دافعنا إلى تفسير العمل الفنى (وبـ «العمل الفنى» أعنى هنا عمل الفنان الواحد ككل) إنما هو دافع لازم وأساسى كدافعنا إلى تفسير الكون من طريق الميتافيزيقا . ورغم أننا لا نقنع أبدا بأى ميتافيزيقيا فإن من يصرون إصرارا قطعيا على استحالة المعرفة بالعالم ، أو من يحاولون أن يثبتوا لنا أن كلمة «كون» إنما هى كلمة لا معنى لها ، يلاقون – فيما أظن – برفض إجماعى فريد من جانب من يحدوهم حب الاستطلاع إلى معرفة الكون ، وتتهاوى نصائحهم كأشد أبنية الميتافيزيقا هشاشة . وقولة **برادلى** المأثورة بأن «الميتافيزيقا هى العثور على علل سيئة لما نؤمن به بالغريزة ، ولكن العثور على هذه العلل لا يقل عن ذلك غرزية» تنطبق بنفس الدقة على تفسير الشعر .

وعلى ذلك فإن تفسير عمل الشاعر ، أو السعى إلى الوثوب على سره ، وتجلية نموذجه والتقاط لغزه «لا يقل عن ذلك غرزية» . وليس هذا الجهد باطلا تماما : ذلك أنه كما أن دراسة الفلسفة وإسلام أنفسنا – مع المعرفة الكافية بسائر المذاهب – لنسق خاص بنا ، أو من وضع غيرنا ، إنما هى جزء تحتاج إليه حياة الإنسان حاجتها إلى الوقوع فى الحب أو إقامة أى اتصالات ، فكذلك نجد من الضرورى أن نسلم أنفسنا لتفسير الشعر الذى نميل إليه . (وقد دلتنى خبرتى الخاصة على أن الكاتب لا يحتاج إلى أن «يفسر» عمل شاعر ثانوى أثر فيه ، وتمثله ، بقدر ما يحتاج إلى أن يفسر عمل أولئك الشعراء الأكبر من أن يتمثلهم أى إنسان . ولكنى أجرؤ على القول بأنه لو كان المرء شاعرا فى مثل عظمة **شكسبير** وكان أيضا «وريثه الروحى» لما شعر بحاجة إلى أن يفسره ، إذ عسى التفسير ألا يكون ضروريا إلا بقدر ما يكون المرء سلبيا ، وليس خلاقا ، هو نفسه) .

لست أعنى بذلك أنه لا يوجد شئ ثابت وباق ، يمكن الوصول إليه من طريق التفسير ، غير أنه يلوح لى أنه ينبغى أن يكون فى الواقع فى كل جهد من أجل التفسير جزء يمكن قبوله ، وأن يوجد فيه أيضا ، بالضرورة ، جزء يمكن لقراء آخرين أن يرفضوه . وأعتقد أن ثمة قدرا كبيرا من تفسير المستر ويلسون نايت لشكسبير مما يمكن ألا يقنع أناسا آخرين ، وإنها لمضيعة للوقت أن أحاول أن أصدر حكما على هذين العنصرين فى عمل المستر نايت ، لأن ذلك لن يعدو أن يكون إعادة تفسير لتفسيرى الخاص ، وعلى القارئ أن يتولى هذه المهمة بنفسه على أية حال . غير أنى أعترف بأنه يلوح لى أن قراءة مقالاته قد وسعت من فهمى لنموذج شكسبير الذى هو

الشئ الأساس فى نهاية المطاف . وقد تصادف ، لحسن حظى ، أنه فى الفترة التى كنت أقرأ فيها بعض مقالاته ، كنت أمعن النظر فى بعض مسرحيات شكسبير الأخيرة ، وهى على وجه التعيين «بركليس» و «سيمبلين» و «حكاية الشتاء» . وإذ رحت أقرأ هذه المسرحيات الأخيرة ، لأول مرة فى حياتى باعتبارها مجموعة منفصلة ، انطبعت بما لاح لى ترددا هاما وبالغ الجدية لحالات نفسية وخيوط مترددة فيها . لم تكن النظرية القديمة الرائجة فى شبابى عن شكسبير يغير ويطامن من شكله وأسلوبه ، لكى يلائم ذوقا رومانتيكيا جديدا ، بالقادرة على تفسير ذلك : أو أنه إذا كان شكسبير قد فعل ذلك فإنها لتكون مصادقة جديرة بالذكر أن يتمكن وهو فى منتصف العمر من تحقيق هذا التحول ، وإعطاء الجمهور ما يريده - وذلك إذا أمكننا أن نتصور أن هذه المسرحيات الغريبة هى ما يريده أى جمهور محافظا ، فى الوقت نفسه ، على هذه النزاهة فى الاستكشاف . وفى يقينى أن تمكنه من اللغة ظل فيها بلا نقصان .

وأعتقد أن تناول شكسبير ككل - بدون اعتبار بعض مسرحياته هى الأعظم ، والبقية مجرد تدريب أو انحدار فى القوى - خطوة هامة وإيجابية فى حقل التفسير الشكسبيرى الحديث . وإخال ، على نحو أكثر تخصيصا ، أن مستر ويلسون نايت قد نمّ على نفاذ بصيرة فى تتبعه بحثه عن النموذج إلى ما تحت مستوى «الحبكة» و (الشخصية) . إن ثمة حبكات وشخصيات . وإن لمسألة «المصادر» حقوقها علينا ، وينبغى علينا - إذا أردنا أن نسبر غور المسألة أساسا - أن نعرف النسبة الدقيقة للابتكار والاستعارة والتعديل فى الحبكة . ينبغى علينا ، بقدر المستطاع ، أن نفصل الأبيات التى كتبها شكسبير عن تلك التى كتبها معاونوه ، أو المنتزعة من كاتب سابق ، أو التى دسها كاتب لاحق . ينبغى أن يؤدى هذا العمل تمهيدا للبحث عن النموذج الحقيقى . غير أنى إخال المستر نايت - من بين إنجازات أخر - قد أصر على السبيل الصحيح لتفسير المسرحية الشعرية . فكاتب المسرحية الشعرية ليس مجرد كاتب بارع فى فنين ، وبارع فى تحقيق الالتحام بينهما ، وهو ليس كاتبا يستطيع أن يزين مسرحيته بلغة وأوزان شعرية . إن مهمته مختلفة عن مهمة «الكاتب المسرحى» أو «الشاعر» لأن نموذجه أشد تعقيدا وأكثر أبعادا . ومع إجراء عملية الطرح التى ألمعت إليها فيما سبق ، ومؤداها أن نموذج دانتى هو الأغنى لأن وراءه فلسفة جادة ، وأن نموذج شكسبير هو الأجدب لأن وراءه فلسفة مرقعة ، يجمل بى أن أقول إن نموذج شكسبير أعقد ومشكلته أصعب من مشكلة دانتى . ينبغى على المسرحية الشعرية الصادقة أن تراعى - فى أحسن أحوالها - كل قواعد المسرحية البسيطة ، وأن تنسجها عضويا (إذا أردنا أن نشوش هذه الاستعارة ، وأن نستعير - فى هذه

المناسبة هذه الكلمة الحديثة) فى تصميم أغنى بكثير . غير أنه من المحقق أن واجبنا الأول ، كنقاد أو كمفسرين ، هو أن نحاول الإمساك بالتصميم كله وأن نقرأ **الشخصية والحبكة** فى فهمنا لهذه الموسيقى المنبعثة من تحت الأرض أو من تحت الماء . وهنا أقول إن مستر **نايت** قد سلك الدرب الصحيح فى نوع بحثه دون تأليه لـ «الشخصية» أو «الحبكة» ، ذلك أن **شكسبير** واحد من أندر الشعراء المسرحيين فى أن كل شخصية من شخصياته تدنو من التطابق التام مع متطلبات العالم الواقعى ومتطلبات عالم الشعر سواء بسواء . ولو أننا تمكنا من أن ندرك هذا التوازن فى مسرحية **«بركليس»** ، لتمكنا من إدراكه حتى فى شخصيتى **جونريل وريجان** . وهنا يلوح لى أن مستر نايت يقدم لنا عونا كبيرا على التعبير عن نتائج الفهم الشعرى السلبى ، والأقرب إلى النقد .

وإن ما أخشاه هو أن يساء فهم ما أقوله على هذا النحو التمهيدى ، وما يقوله مستر **ويلسون نايت** . ومن المفارقات الصغيرة أنه عندما ينطلق شاعر ، **كدانتى** ، من فلسفة محددة وتصميم صادق على توجيه السلوك يخرج أنموذجه الفلسفى والأخلاقى من الحساب ويلح مفسرونا على الشعر الخالص الذى يفصلونه عن هذا الجهد الجدير باللوم لتحقيق ما فيه خيرنا . وعندما نجد أن شاعرا **كشكسبير** لا «فلسفة» لديه ولا نية له – كما هو واضح – على تحسين سلوكنا ، يقدم خبرته وقراءته للحياة فإننا نفرض عليه «فلسفة» خاصة به ، وإشارات خفية إلى ما ينبغى أن يكون عليه السلوك . وهكذا نركل من يريدون إرشادنا ، ونصر على أن يرشدنا من لا يرمون إلا إلى أن يوقفونا على رؤية – أو حلم إن أردت – تقع وراء الخير والشر بالمعنى الشائع لهاتين الكلمتين . إنها مسألة تتوقف على مدى رغبتنا فى أن نتابع أى درب حتى نهايته . ذلك أن فلسفة دانتى الكاثوليكية ، بحكمها الصارم على الأخلاق ، تقضى بنا إلى نفس النقطة الواقعة وراء الخير والشر التى يفضى بنا إليها نموذج شكسبير . ونحن بحاجة إلى من يذكرنا المرة تلو المرة بأن الأخلاقية لا يمكن الحكم عليها بمعايير أخلاقية : وإنما قوانينها «طبيعية» كأى من القوانين التى يكتشفها آينشتاين أو بلانك ، وتعبر عنها بيكاردا ، ضمن من يعبرون . غير أنه ينبغى علينا أن نتخذ قرارا فى هذه المشكلة بأنفسنا ، مؤقتا ، على أحسن نحو مستطاع .

ودون أن أتابع هذه المشكلة الغريبة الغامضة ، مشكلة التفسير ، أكثر من ذلك يلوح لى أن من المحتمل أن يكون ثمة قسم من الخطأ فى كل تفسير ، وبدونه لا يكون تفسيرا على الأطلاق . غير أن هذا النمط من التفكير ينبغى أن يدخر لدارسى كتاب **«المظهر والواقع»** . والنقطة الأخرى الأكثر اتصالا بموضوعنا هى أن الحقيقة فى العمل الفنى ، شأنها فى أى مكان آخر ، لا توجد إلا فى المظهر ومن خلاله . ولست أظن أن

مستر ويلسون نايت نفسه ، أو مستر كولن ستيل فى كتابه الشائق عن مسرحية « **العاصفة**» وعنوانه «**مسرحية السر عند شكسبير**» ، قد وقعا فى خطأ تقديم عمل شكسبير على أنه سلسلة من الرسائل الصوفية المكتوبة على نحو رمزى ، تنحى جانبا فور تمكننا من حل شفرتها . إن الشعر شعر ، والسطح فيه مدهش إدهاش اللباب . والرسالة الصوفية هى ، على أحسن تقدير ، بديل هزيل عن الخبرة الأصلية لصاحبها ، أما القصيدة ، أو عمل الشاعر طوال حياته ، فوثيقة بالغة الاختلاف عن ذلك . إن عمل شكسبير ، كالحياة نفسها ، شئ ينبغى أن يعاش . ولو أننا عشناها تمام المعايشة لما احتجنا إلى تفسير ، غير أنه على مستوى الظاهر الذى نعيش عليه تكون هذه التفسيرات نفسها جزءا من العيش .

من «تصدير»

(١٩٣١)

(من تصديره لكتاب : «عبور ڤينوس» قصائد لهارى كروسبى ، مطبعة الشمس السوداء ، شارع كاردينال ، باريس ١٩٣١) .

لقد كان كروسبى مصيبا ، مصيبا جدا ، فى بحثه عن مجموعة من الرموز تربط كلاً من قصائده بالأخرى وبنفسه ، بدلا من أن يستخدم فى كل قصيدة رموزا لن تعدو أن تربطها بقصائد أخرى لأناس آخرين .

* * *

لقد كان نظم هارى كروسبى - فيما أظن - هو ، على نحو متسق ، نتيجة جهد لأن يسجل ، بأكبر قدر ممكن من الدقة ، وبما يرضيه ، طريقة معينة فى إدراك الحياة .

* * *

أجد أن ما يشوقنى أكبر التشويق هو بحثه عن رمزية شخصية للصور .

تصدير

(١٩٣٢)

(تصديره للترجمة الإنجليزية لرواية شارل لوى فيليب **بوبومونتبارناس** ، ترجمة لورنس ڤيل ، طبعات كروسبى القارية ، باريس) .

مضت سنوات كثيرة ، إذ كان ذلك فى عام ١٩١٠ ، على قراءتى **بوبومونتبارناس** لأول مرة ، عندما جئت إلى باريس للمرة الأولى . وإذ قرأته فى سن سريعة الانطباع ، وتحت أوضاع مؤثرة ، فقد ظل دائما - بالنسبة لى - لا خير كتب شارل لوى فيليب فحسب ، وإنما أيضا رمزا لباريس تلك الفترة . وإذ لم يشتهر فيليب حتى الآن خارج فرنسا ، فإنه لم يكن مشهورا حتى داخلها ، رغم أنه كان قد مات ونشر هذا الكتاب قبل موته بعشر سنوات . وإنى لأتخيل أن باريس ١٩١٠ كانت أشبه بباريس ١٩٠٠

منها بباريس ۱۹۳۲ : ومن المحقق أن مونتبارناس قد تغيرت في هذه السنوات الاثنى وعشرين أكثر مما كان يسعها أن تتغير في عشر السنوات السابقة لذلك . وعلى نحو أضال كثيرا ، كانت رواية بوبو ترمز عندى لباريس ، كما ترمز بعض روايات دكنز للندن .

إن المقارنة التى ألمحت إليها مقارنة بين روائى بالغ العظمة وآخر بالغ الحدود ، ولكنها ليست - فيما أظن - عقيمة . ولو كان دكنز قد قصر نفسه على إحياء توم الوحيد ومطبخ فاجن ، لكانت المقارنة أقرب . إن فيليب يكاد يكون بلا حس فكاهى ، باستثناء تلك الفكاهة القاتمة ، من النوع الكامن فى سلوك شخصياته ، كأن يقول بيج جيل فى نهاية هذا الكتاب : «اسمح لى أن ألف سيجارة» . بيد أنه يشعر بشفقة حادة على المنتفعين والمسحوقين ، شفقة أقرب إلى ما نجده عند دوستوفسكى : التلميذ الروسى لدكنز ، وأشجان ترتعش - كما عند دكنز ودوستوفسكى كليهما - على حافة جيشان العاطفة . وهو يختلف عن كلا الرجلين العظيمين بغياب أى حماس دينى أو إنسانى النزعة من عمله : فهو ليس معنيا قط بتغيير الأشياء . وهو فى ذلك ربما كان أخلص الناس لوجهة نظر المتضعين والمسحوقين أنفسهم والمتحدث بلسانهم أكثر منه نصيرهم . إن بوسعك أن تنظر فى اتجاه المسيحية ، أو فى اتجاه الشيوعية ، حسب ميلك المسبق ، بيد أن فيليب ذاته ليس بالداعية . فليس نمط الناس الذين عرفهم فيليب أكثر من غيرهم هم الذين يغرون متحمسين مسيحيين أو ثوارا : وإنما هم ببساطة يكدحون ويتعبون أو يسلكون أسهل المخارج . وإنى لأذكر أنه منذ بضع سنوات خلت ، وإن لم يكن ذلك قديما قدم ۱۹۱۰ - إذ من المؤكد أن ذلك كان بعد الحرب - قد سألت عن الطريق ، فى بلدة بجنوب فرنسا ، عاملا مارا . وقد أشار لى إلى الاتجاه بأدب كاف ، وإن ارتسمت فى عينيه نظرة استطلاع لهذا الغريب وعند افتراقنا ضرب بيده على صدره ، وأضاف دون مسوغ : أما عن نفسى فإنى من الطبقة العاملة التى يستغلها الرأسماليون Moi, je suis de la classe ouvrière; exploitée par les capitalistes وعندما يصحو البشر على مثل هذه الحال من الوعى يغدون فوق الطبقة التى هى مادة فيليب المثلى . وسواء كان معنيًا - كما فى هذا الكتاب - ببغايا واسقمرى mackerel جادة سباستبول ، أو - كما فى مزيد من كتبه - بأفقر طبقة من الفلاحين أهل الأقاليم الذين يعيشون على مستوى معقول ، فإنه يعنى بمن لا يستطيعون عن أنفسهم إفصاحا ، ومن لا يجدون من الطعام ما فيه كفاية ، أولئك الذين هم أبأس من أن يتمردوا .

إن عمله ، مثل عمل كثير من الكتاب الثانويين ، سيرة ذاتية إلى حد كبير . ولما كنت لا أعرف عن سيرته أكثر مما أعرفه ، فإنى أجده من اليسير أن أعتقد أنه ،

شخصيا ، كان الأصل فى شخصية بيير هاردى . إن أسرة بيير هاردى – إذ تكدح باتضاع وعقل فى قريتها بشرق فرنسا ، لكى يتمكن ابنها من أن يغدو موظفا حكومياً فى باريس– لهى شبيهة جدا بالأسرة التى يرصدها ، على نحو أكثر اتساما بطابع السيرة الذاتية ، فى كتابى **شارل بلانشار والأم والطفل** . إن خاصته العظيمة ليست هى الخيال : وإنما إخلاص يجعله مسجلا أمينا للأشياء كما هى ، وللأحداث كما وقعت ، دون تعليق زائد عن الحاجة ومزعج . لقد أوتى موهبة نادرة بما فيه الكفاية : هى القدرة على ألا يفكر وألا يعمم القول . فكونك قادرا على أن تنتخب من بين خبرتك الشخصية ماله دلالة حقيقية ، وكونك قادرا على ألا تفسد ذلك بأفكار لاحقة ، أمرٌ فى مثل ندرة الابتكار التخيلى . ومما يؤثر فى دائما ، عند قراءة فيليب ، إخلاصه للقوى التى أوتيها . فدائما تقريبا – حتى فى أسوأ لحظاته وأكثرها تباكيا – يقول ما يريد أن يقوله ، ولا يكتب كتابا . إنه لم يكن رجل أدب un homme de letters .

ولم إخال قط أن أى كتاب من كتبه يعادل **بوبو** . إن المثير للأشجان – حتى عندما يكون مخلصا تماما – فرع من التخصص خطر ؛ وما يلوح للمؤلف أكثر الأشياء إثارة للشجن لا يكون كذلك – على الدوام – بالنسبة للقارئ . ربما كان دكنز قد بكى شخصيا ، بدمع هتون ، على نل الصغيرة وإملى الصغيرة : ولكنهما لا تحركاننى كما يحركنى سجين المحكمة العليا فى رواية **بيكويك** الذى يقال عنه فى نهاية الرواية : لقد أطلق سراحه ، بحق الله ! ومع ذلك فإنه فى **شارل بلانشار والأب بروبريكس والأم والطفل** ، نجد أن الحب والشفقة موجهان إلى أناس حقيقيين – على نحو بالغ الوضوح – وإلى انفعالات حقيقية – على نحو بالغ الوضوح – وليس إلى توليفات أدبية ، بما يجعلهما يستخلصان منا الحب والشفقة ، رغم أننا قد نشعر أن هذا هو فيليب ذاته ، أكثر مما هو العالم الذى عاش فيه . إن **روايته مارى دونديو** – التى خالها البعض أعظم كتبه – قد ظلت دائما تتركنى دون انفعال بعض الشئ ، وكأنما قد حاول فيها أن يصنع شيئا لم يكن صالحا له تماما ، شيئا أكبر وأكثر لا شخصية : roman dans genre . إن لهذه الرواية حقيقتها ، وعباراتها النهائية ، كما هو الشأن عند النهاية (وأنا أورد من الذاكرة) :

tu peux chercher un autre homme, Marie. Elle répondit : il faut déja beaucoup de foi pour chercher

بيد أنه فى محاولته شيئا أقرب إلى الرواية ، وأكثر لا شخصية ، يلوح أنه يمنحنا من نفسه قدراً أقل . وبدلا من الشفقة نعى جو تعفن خلقى .

وعلى ذلك فإن رواية **بوبو مونتبارناس** تلوح لى الكتاب الذى وقع فيه فيليب على خير ما يمكنه أن يؤديه أداء كاملا . وفى كتبه الأكثر اتساما بالطابع الشخصى على نحو صرف نجد أنفسنا غارقين فى مستنقع من العواطف ، أما فى رواية **مارى دوندايو** ، أكثر كتبه «طموحا» ، فنجد أنفسنا فى مستنقع من الفساد . وإخال أن ما يحفظ **بوبو** من أى من هذين الحدين المتطرفين هو الواقعية الدقيقة لشخصيتين : جول الكبير وبوبو ذاته . فكل كلمة يقولانها ، وكل كلمة يقولها فيليب عنهما ، صادقة بصورة مطلقة ، تملك ذلك الصدق لإقناع القراء الذين لا معرفة لهم بالقوادين souteneurs الحقيقيين الذين يمكن مقارنتهما بهم . وكلاهما فرنسى تماما ، وإنسانى على نحو كلى . فأنت تقول : «لو إنك أعطيت رجلا من تلك الطبقة ، وتلك الطريقة فى الوجود ، ورجلا فرنسيا بخاصة ، لكان كذلك» . وبيرث ، أو بيير هاردى ، إذ يقدمان نفسيهما قد كان من المحتمل جدا ألا يلوحا سوى البغى المسرفة فى العاطفية ، أو الشاب المسرف فى العاطفية اللذين نجدهما فى القصص الصناعية . بيد أنه عندما توضع نعومة بيرث وطواعيتها فى مواجهة فظاظة جول وبوبو لا تغدو صورة مسرفة العاطفية للواقع ، وإنما الواقع ذاته .

لقد كتبت روايات عديدة عن الحياة الواطئة ، وعن الرذيلة والانحطاط فى الحواضر : روايات مسرفة فى العاطفية ، وروايات هجاء ، وروايات حنق ، وروايات إصلاح اجتماعى ، وروايات شبق . وقد نجحت رواية **بوبو مونتبارناس** فى ألا تكون شيئا من هذا . ومن المحقق أنها ليست من الطراز الأخير . إن فيليب يزعج ، بالتأكيد ، أى رضاء متبق قد نشعر به عن العالم كما هو ، بيد أنه ليس لديه علاج يحامى عنه . إنه متعاطف ومنزه عن العاطفة فى آن واحد . ونحن فى كتابه لا نلوم أحدا ، ولا حتى «النظام الاجتماعى» . وحتى أكثرنا فضيلة قد يشعرون وهم يقرءونه : لقد أسرفت فى الخطيئة فكرا وقولا وفعلاً .

كلمة نقدية

(١٩٣٣)

[كلمة لكتاب **مجموعة قصائد هارولد مونرو** ، تحرير اليدا مونرو ، الناشر : كوبدن ساندرسن ، لندن ، ١٩٣٣]

لو أننا نظرنا إلى شعر هاولد مونرو - كما هو طبيعى أن نفعل - من وجهة نظر تاريخية ، لوجدناه معزولا بين الشعراء «الجورجيين» لعقد من الزمن ، والشعراء الأكثر «حداثة» لعقد آخر . إن وجهة النظر التاريخية - خاصة عندما نكون معنيين بأسلافنا المباشرين ومعاصرينا - لا شخصية إلى حد كبير ؛ بمعنى أنها تجنح إلى توكيد ما يشترك فيه الإنسان مع الآخرين من حيث المادة ، وطريقة الأسلوب والتكنيك ، وخلفيته الاجتماعية وافتراضاته . وهى تحكم أيضًا على البشر على أساس ما يعتبر تأثيرهم - أو أهميتهم - فى التيار الرئيس . ومثل هذا الاتجاه خليق أن يكون ظالما لصيت شاعر مثل مونرو . إن ما أسهم به لا ينبغى أن ينظر إليه فى ضوء أى علاقة وثيقة بعمل الجيل السابق أو الجيل اللاحق .

من المحقق أنه ، تكنيكيا ، لم يكن مجددا . إن من شأن الشاعر أن يكون ذا أصالة ، وذلك فى كل ما يستوعبه اصطلاح «تكنيك» ، على قدر ما يكون هذا لازما بصورة مطلقة لقول ما يريد أن يقوله ، وعلى قدر ما يمليه عليه لا الفكرة - حيث إنه ليست هناك فكرة - وإنما طبيعة ذلك الجنين المظلم بداخله الذى يتخذ تدريجيا صورة وكلام القصيدة . بديهى أن أسلوب مونرو قد نما وتغير كأسلوب أى كاتب آخر ذى اهتمامات جادة . وطريقته اللاحقة أشبه بطريقة معاصريه الأحدث سنا منها بطريقة معاصريه الأكبر سنا . ولكن هذا ليس راجعا - فيما إخال - إلى أى تأثير من الخارج ، وإنما إلى حاجات المادة المراد قولها . بيد أنه لم يكن يشترك مع الشعر الجورجى فى كثير . وعن ذلك الشعر أتحدث بكبير تهيب . إن ما أذكره منه عدد صغير من القصائد لرجلين أو ثلاثة . وقد افترضت - منذ زمن بعيد - أن شعر هارولد مونرو ينتمى إلى هذه الفئة - مع شعر كتاب قد مثلتهم المنتخبات الشعرية على نحو لا يعوزه العدل . وفى تلك الأيام لم أكن مهتما إلا بنوع الأشياء التى أرغب شخصيا فى القيام بها ، ولم يكن لى اهتمام بما يخرج عن اتجاهاتى الخاصة . ولكن شعره يختلف عن النظم الجورجى ، بمعناه الأمثل ، من نواح مهمة .. فإن غالبية هؤلاء الكتاب قد شغلت نفسها

بمادة لا شخصية - دون أن نستخدم هذه الكلمة بأحسن معانيها - تنتمى إلى حساسية الشخص الحساس العادى ، ولا تنتمى فقط - فى المحل الأول - إلى حساسية الشاعر الحساس . ولم يكن من السهل دائما أن تميز بين عمل كاتب وعمل آخر ، وكانت النتيجة عدداً كبيرا من قطع المنتخبات المبهجة . أضف إلى ذلك أن أغلبه كان سكونيا . وقد قصر عن أن ينم على أى نمو شائق فى عقل مؤلفه وخبرته . والآن فإن مونرو - بقدرته الودود ، وإن أعوزتها روح النقد ، على الإعجاب بنظم سواه - يولد لدىّ انطباعا بأنه حاول - فى بعض أعماله الباكرة ، ولكن ربما لا شعوريا - أن يكون أشبه بغيره من الكتاب مما هو عليه فى الواقع . وأصالته - فى كل أعماله إلا الأخير منها - لا تتضح فورا من أى قصيدة واحدة . ومن المحقق أنى لم أدرك تماما كم أن رؤيته - فى عمله بأكمله - هى الرؤية الشخصية لهارولد مونرو على نحو متميز إلا بعد أن أعدت قراءة كل أعماله المنشورة .

ولو كان مونرو شاعرا أمكنه أن يبتدع منهجه الخاص منعزلا ، وتجاهل محاولات معاصريه لوسعه - فى فترة أبكر - أن يجد مصطلحا أكثر شخصية . وإنه لجزء من المفارقة التى يتسم بها موقفه أنه - إذ كان ، أساسا ، نوعا مختلفا من الشعراء ، يريد أن يقول أشياء مختلفة مما لدى أيٍ من معاصريه الذين يكبرونه أو يصغرونه - قد كان مهتما على نحو نشط وحار بـ «الشعر» وبالجمعية التى تربط الشعراء وبنشر كتاباتهم وبثها . أما سائر الشعراء من حوله فكانوا مشغولين إما بتخيلات أوضح أو أغرب . ولابد أن الصعوبات التى لاقاها من أجل التعبير كانت كبيرة . إنه - فى آن واحد - بالغ الصميمية وبالغ التكتم . إنه لا يعبر عن روح عصر ، وإنما يعبر عن روح رجل واحد ، ولكنه يفعل ذلك على نحو بالغ الإخلاص لدرجة أن شعره سيظل أحد تنوعات ذلك العدد اللانهائى من التعبيرات الممكنة عن الوعى الإنسانى المعذب . من الواضح أن مونرو ليس من «شعراء الطبيعة» . فالموقف إزاء الطبيعة الذى نجده - المرة تلو المرة - فى قصائده ، هو موقف ساكن المدن ، والرجل الذى لا مفر له - بحكم أغلال المزاج والعادة ، كما بحكم الضرورة الخارجية - من أن يقضى حياته بين الشوارع . إن بعض الشعراء ، كبودلير ، ممن تتملكهم المدينة على نحو مشابه ، يتحولون مباشرة إلى الشوارع ذات القمامة ، والأحياء الشعبية المنحرفة ، والسخام والدخان والحياة الإنسانية الدبقة داخل الشوارع ، ويجدون هناك مركز الحدة . وشعر مونرو - على قدر ما هو معنى بالريف - أقرب إلى شعر من يدأب على قضاء عطلة نهاية الأسبوع ، مذبذبا بين الرحيل والعودة . ومدينته هى مدينة الرجل الذى يرغب فى أن يهرب إلى الريف . وريفه هو ريف الرجل الذى لابد له من أن يعود غدا إلى المدينة . والآن فإن هذه ليست ، فقط ، حالة ذهنية مهمة بما يكفى لأن يجعلها جديرة بالتسجيل فى الشعر ،

وإنما تغدو أيضا – فى بعض قصائده – ممثلة لشئ أكبر وأعسر على الإدراك : شعر رحيل وجيز Poésie des brefs départs (كما فى سلسلة السوناتات المسماة **عطلة نهاية الأسبوع**) .

وها هنا يمكن أن نقيم تفرقة ملائمة . ثمة درجات متنوعة من الرمزية فى الصور . فقد تكون لدى الشاعر مجموعة من الصور تواتى ذهنه كاملة ومكتفية بذاتها بحيث يكون همه الواعى الوحيد هو أن يسجل تلك الرؤية ، دون أن يعنى نفسه – فى فعل الإنشاء – بمعناها ، وإنما فقط ببهجة تناظر الصورة . لم يكن عقل مونرو يعمل على هذا النحو . وإنى لأشعر دائما أن مركز اهتمامه ليس العالم المرئى قط ، وإنما الأطياف و «الأحلام السيئة» التى تعيش داخل الجمجمة ، والسؤال والجواب اللذين لا يتوقفان لعقل معذب ، أو السؤال والجواب – اللذين لا ينطق بهما – بين كائنين إنسانيين . ولكى ندخل عالمه نحتاج إلى بعض الجهد . وهو ليس بالعالم السعيد أو المشمس كى نبقى فيه ، وإنما هو عالم يخلق بنا أن نزوره . إن العالم الخارجى – كما يظهر فى شعره – ليس ، بوضوح ، إلا مرآة لعالم أظلم بداخله . وهو يتخذ أحيانا صورة ما قد تستبعده النظرة السطحية على أنه نزوة : سرر وأباريق شاى تتكلم . إن الموضوعات الحية تكتسب حياة من نوع معين ، ودوره القديمة لا تسكنها الأشباح ، قدر ما هى ذاتها أشباح تزور الناس الذين يزورونها لفترة قصيرة . وتحت تأثير هذا الاستبطان المخلص والمعذب يتحلل الواقع الدافئ : ذلك الذى نمد له أذرعنا ، وذلك الذى نسدد إليه ضربات عقيمة .

إنه لأمر يستغرق وقتا . فليست هناك قصيدة واحدة ، ولا قصائد قليلة ، أستطيع أن أشير إليها وأقول : هذا يمنحك جوهر مونرو . وربما كان أقرب مدخل إليه ، وأقسى تعذيب ، هو قصيدته الأخيرة المسماة **محراب مرير** . ولابد – على الأقل –من أن تكشف هذه القصيدة الواحدة عن أن رؤية مونرو للحياة كانت مختلفة عن رؤية أى من معاصريه . ولكننا يجب أن نقرأ قصائده جميعا لكى نفهم .

لم يكن ثمة مخرج ؛ فليس ثمة مخرج قط . إن التعويضات عن كون المرء شاعرا يبالغ فيها مبالغة غليظة ، وإنها لتتناقص كلما تقدم الإنسان فى السن ، واستطالت الظلال ، وغدت الوحدة أعسر على الاحتمال . وكل ما نستطيع أن نقوله هو : «نم . ولئن كانت الحياة مرة معك فاغفر» . وعمل مونرو أمين ومر على نحو جلى إلى الحد الذى نثق معه أنه ما كان ليأبه لأى مديح ، إلا أن يكون عادلا ومعتدلا . وأنا لم أسرف فى الثناء عليه . أعتقد أن شعره – ككل – أقرب إلى الشئ الصحيح من أى شعر لجيل أكبر قليلا من جيلى ، باستثناء شعر المستر ييتس . وهذه وحدها هى الطريقة الوحيدة للنظر إليه . وفى نهاية المطاف سيبقى لأنه – ككل شاعر آخر مجيد – لم يصنع فقط شيئا خيراً من أى شخص آخر ، وإنما قد صنع شيئا لم يصنعه البتة أى شخص آخر .

مقدمة

(١٩٣٤)

[مقدمته لكتاب ميريان مور **قصائد مختارة** ، الناشر : فيبر وفيبر ، لندن ، ١٩٣٥] .

لسنا نعرف إلا النزر القليل عن قيمة عمل معاصرينا ، ويكاد ما نعرفه أن يكون في مثل قلة ما نعرف عن قيمة عملنا نحن . إنه قد تكون له مزايا لا توجد إلا بالنسبة للحساسية الحديثة ، وربما يكون قد أخفى فضائل لن تتضح إلا مع الزمن . أما ماذا ستكون مرتبته عندما نغدو جميعا مؤلفين موتى فذاك ما لا نستطيع أن نحدث بأي دقة . وعلى ذلك فإذا رغب المرء في أن يتحدث عن معاصريه أساسا فعليه أن يحدد ما الذى يستطيع أن يؤكده بثقة ، وما الذى ينبغى أن يكون موضوع تخمين تحف به الشكوك . ومن المحقق أن آخر شئ يحتمل أن نعرفه عنهم هو «عظمتهم» ، أو تبريزهم ، أو هوان شأنهم النسبى من حيث صلتهم بمستوى «العظمة» . ذلك أن العظمة تتضمن علاقات معنوية واجتماعية ، علاقات لا سبيل لإدراكها إلا من منظور أبعد ، بل يمكن القول إنها تخلق فى عملية التاريخ : ونحن لا نستطيع أن نقول مقدما ما الذى سيصنعه أى شعر ، وكيف سيؤثر فى الأجيال التالية . بيد أن **صدق** الشعر إنما هو شئ لدينا بعض مسوغ لأن نعتقد أن عددا صغيرا ، ولكن عددا صغيرا فحسب ، من القراء المعاصرين يستطيعون أن يتبينوه . وأنا أقول مؤكدا : عددا صغيرا فحسب ، لأنه يلوح من المحتمل أنه عندما يغزو أى شاعر جمهورا كبيرا حقا أثناء حياته فإن نسبة متزايدة من المعجبين به سوف تعجب به لأسباب خارجية . ليس لأسباب سيئة بالضرورة ، وإنما لأنه يغدو معروفا كرمز فحسب ، وذلك فى منحه قراءه نوعا من التنبيه أو العزاء هو من دالات علاقته الفريدة بهم فى الزمان . وقد يكون مثل هذا التأثير فى القراء المعاصرين نتيجة مشروعة ومثلى لشعر عظيم ، ولكنه قد كان أيضا نتيجة لشعر زائل كثير .

ولايبدو أنه يهم كثيرا أن يتعين على المرء النضال مع عصر غير واع وراض عن ذاته ، وبالتالى معاد لصور الشعر الجديدة ، أو مع عصر كعصرنا واع بذاته ، وغير واثق فيها ، ومتعطش إلى صور جديدة من شأنها أن تمنحه مركزا واحتراما للذات . وعند كثير من القراء المحدثين أن أى جدة سطحية للشكل برهان – أو فى مثل جودة –

جدة الحساسية ، ولئن كانت الحساسية بليدة ومستعملة أساسا فسيكون ذلك أفضل . ذلك أنه ما من طريقة للحصول على شعبية فورية - وإن تكن زائلة - أسهل من تقديم سلع بالية فى عبوات جديدة . ويلوح أن أحد اختبارات أى شئ جديد وصادق حقيقة - وإن يكن اختبارا سلبيا فحسب - هو قدرته على إثارة النفور بين «محبى الشعر» .

إنى لعلى ذكر من أن التحيز يجعلنى أبخس مؤلفين معينين قدرهم : فأنظر إليهم على أنهم أعداء عموميون أكثر منهم موضوعات للنقد . وإنى لأجرؤ على القول بأن تحيزا مختلفا يجعلنى أقف فى صف مؤلفين آخرين على نحو غير نقدى . بل إنى قد أعجب بالمؤلف الصحيح للسبب الخاطئ . ولكنى أشد ثقة بتقديرى للمؤلفين الذين أعجب بهم منى بانتقاصى من قدر المؤلفين الذين يتركوننى بلا انفعال أو يستفزوننى . وعندما أؤكد أن ما أدعوه تبين **الصدق** فى عمل المعاصرين أهم من **العظمة** ، فإنى أفرق بين وظيفة المؤلف أثناء حياته ووظيفته بعد موته . فالشاعر - فى حياته - يواصل ذلك النضال من أجل المحافظة على لغة حية ، والمحافظة على قوتها وحذقها ، وإبقاء خاصة الشعر التى ينبغى الحفاظ عليها فى كل جيل . وعند موته يقدم معايير لأولئك الذين يقومون بالنضال من بعده . ومس مور - فيما أعتقد - واحدة من تلك القلة التى أدت للغة بعض الخدمات أثناء حياتى .

وعلى قدر ما يمكن لذاكرتى أن تمتد إلى الوراء - أى إلى صفحات **ذى إيجوست** (محب ذاته) أثناء الحرب ، وصفحات **ذا ليتل رفيو** (المجلة الصغيرة) **وذا دايال** (المزاولة) فى السنوات التالية للحرب مباشرة ، لم تكن لمس مور اشتقاقات شعرية مباشرة . وعلى ذلك لا أستطيع أن أملأ هذه الصفحات بالنبذ المألوفة عن المؤثرات والنمو . إن لها قصيدة باكرة ، عنوانها **طلسم** ، لم يعد طبعها فى نص هذا المجل ، سأوردها كاملة لأنها توحى بتأثير طفيف لـ هـ. د. ، ومن المحقق أنها توحى بتأثير هـ. د. أكثر من أى من شعراء «مذهب الصورة» الآخرين .

تحت صار مشقوق

انتزع من السفينة وألقى

قرب بدنها

عثر راع متعثر

على نورس

كامنا فى الأرض

من اللازورد

جعل بحرى

أجنحته منبسطة –

يطوى أقدامه المرجانية

فاغرا منقاره ليحيى

رجالا ماتوا منذ زمن بعيد

فالعاطفة هنا متداولة ، ولست أستطيع أن أرى ما الذى يمكن لطائر منحوت من اللازورد أن يفعل بأقدام **مرجانية** – بيد أنه حتى هنا نجد أن محط الإيقاع ، واستخدام القافية ، ونبرة سلطة معينة فى الطريقة تميز القصيدة . وعند النظر إلى قصائد مس مور ، فى فترة تالية قليلا ، أجدنى خليقا أن أقول : إنها قد استوعبت تذكرة مستر پاوند المتكررة : إن الشعر ينبغى أن يكتب بنفس الجودة التى يكتب بها النثر . ويلوح أن عقلها قد تشرب بكمالات النثر ، فى انضباطه أكثر مما فى قطعه اللافتة للنظر ، وأنها قد وجدت بنفسها إيقاعها وشعرها وتذوقها للكلمة المفردة .

إن أول الأوجه التى يحتمل معها لشعر مس مور أن يجبه القارئ هو تفاصيله الدقيقة ، قبل وحدته الوجدانية . إن ملكة الملاحظة المفصلة ، والعثور على الكلمات المضبوطة لخبرة من خبرات العين ، يحتمل أن تشتت انتباه القارئ المسترخى . بل إن الدقائق قد تضايق غير الواعين ، أو لا تثير فيهم سوى الدهشة المبهجة التى تستثيرها كرة منحوتة من العاج ثمة إحدى عشرة كرة أخرى بداخلها . أو سفينة كاملة الأشرع داخل زجاجة ، أو الهيكل العظمى لسمكة صليب . إن الحيرة الناجمة عن محاولة متابعة عين على مثل هذه اليقظة ، وعملية تداع على مثل هذه السرعة ، قد تنتج تأثيرا كذلك الذى ينتجه بعض الشعر «الميتافيزيقى» . ولدى المثقفين ثقافة معتدلة قد تلوح هذه القصائد تدريبات ذهنية : أما الذين يتحرك ذكاؤهم ، بيسر أكبر ، فهم وحدهم الذين ستلوح لهم ذات قيمة وجدانية . بيد أن على التفاصيل دائما أن تخدم الكل . والتشبيهات ماثلة كى تستخدمها الشاعرة ، كمحارة بلح البحر التى «تفتح ذاتها وتغلقها كمروحة جرحت» (حيث تتسم كلمة «جرحت» بإبهام يصلح للمستر إمپسون) ، والأمواج «رسمية كزعانف على سمكة» . فهذه الأشياء تجعلنا نرى الموضوع على نحو أوضح ، ورغم أننا قد لاندرك – على الفور – ارتباطه بعدد من الموضوعات الأخرى .

وهكذا فإنها فى انتباهها المستمتع والودود إلى الحيوانات – من القطة المنزلية ، أو «لترويج صيت البغال» إلى أبعد الأغراب الآتين من مناطق مدارية – تنجح على الفور فى إدهاشنا بوعى غير عادى لنماذج بصرية ، وذلك من طريق شئ أقرب إلى جاذبية مجهر ذى قوة عالية .

يمكن أن يصنف شعر مس مور – أو أغلبه – على أنه «وصفى» أكثر منه «غنائيا» أو «دراميا» . إنه ليفترض فى الشعر الوصفى أنه مقصور على فترة بذاتها ، وعلى هذا الأساس يشجب . ولكنه – فى الواقع – واحد من أنماط التعبير الباقية . ففى القرن الثامن عشر – أو أقل : فى فترة تشمل قصائد **تل كوبر وغابة وندسور ومرثية** جراى – كان المشهد الموصوف نقطة انطلاق لتأملات عن هذا الشئ أو ذاك . وشعر الفترة الرومانسية – من بيرون فى أسوأ أحواله إلى وردزوورث فى أحسن أحواله – يتأرجح بين ما هو تأملى وما هو ابتعاثى ، ولكن الوصف أو الصورة الموضوعة أمامك تكون دائما هناك لنفس الغرض . لقد كان هدف «مذهب الصورة» – على قدر ما أفهمه ، أو على قدر ما كان له أى هدف – هو الحث على تركيز فريد على شيء بصرى، وتحريك سلسلة متتابعة آخذة فى الاتساع من مشاعر متحدة المركز . وبعض قصائد المس مور – كتلك التى تتخذ من الحيوانات أو الطيور موضوعا لها – ذات تداعيات تنتشر على نحو بالغ الاتساع . وقد يكون من العسير أن تعرف ما هو «موضوع» قصيدة **اليربوع** . فلدى ذهن على كل هذا القدر من الخفة ، وحساسية على كل هذا القدر من التكتم ، قد يكون الموضوع الثانوى – كحيوان صغير لطيف ، فى لون الرمال ، يطفر – هو خير تفريج عن الانفعالات الكبيرة . فالحرفى المتحذلق هو – وحده – الذى يمكن أن يعتبر هذا الموضوع مفرغا من المعنى ، وإنما فراغ المعنى فى داخله هو . إن علينا جميعا أن نختار أى موضوع يتيح لنا أقوى ضروب التفريج وأخفاها ، وهذه مسألة شخصية .

ونتيجة ذلك هى – فى الغالب– شيء ستدعوه الأغلبية برودا ، لأن شعور المرء بطريقته الخاصة – مهما تكن شدته – يحتمل أن يلوح أشبه بالبرود لأولئك الذين لا يسعهم أن يشعروا إلا بالطرق المتقبلة :

إن أعمق المشاعر ينم على ذاته دائما فى الصمت

لا فى الصمت ، وإنما الكبح

وهو ينم على ذاته فى تحكم يجعل من الممكن إدماج الأسلوب التحدثى ، التهكمى والبلاغى بدرجة عالية ، كما فى :

إنى لأذكر فخامتهم ، الآن إذ لم تعد هناك فخامة

وإنما إعتام . إنه لمن العسير أن تتذكر الحلية

والكلام والطريقة المضبوطة لما قد كان المرء خليقا

أن يدعوه المعارف الثانويين منذ عشرين

عاماً خلت ...

صارما بالتوتر ، حقودا

في سلطانه علينا ، وأعمق

من البحر عندما يقدم الملق في مقابل القنب

والجودار والكتان والجياد والبلاتين والخشب والفراء .

وكما قد يتوقع المرء من نوع النشاط الذى حاولت أن أشير إليه فإن نظم المس مور يمكن أن يوصف بأى شىء إلا أنه «حر» . إن كثيرا من قصائدها قد صيغ فى قوالب شكلية مضبوطة – ومركبة أحيانا – تتحرك برشاقة رقصة منيويت . (ومن المحقق أن «الرشاقة» من صفاتها المؤكدة) . وبعض قصائدها (كقصيدتى **عرس وأخطبوط**) غير مقفاة ، وفى قصائد أخرى (مثل **واحدات القرن البحرية وواحدات القرن البرية**) تدخل القافية أو تجانس الحروف على نحو غير منتظم ؛ وفى عدد من القصائد تكون القافية جزءا من قالب منتظم ملتحم بنهايات غير مقفاة . إن استخدام مس مور للقافية هو – فى حد ذاته – ابتكار مؤكد فى ميدان العروض .

فى صور القافية التقليدية تجنح النبرة التى تضفيها القافية إلى أن تقع فى نفس المكان الذى تقع فيه النبرة التى يضفيها المعنى . وأقصى الحالات تطرفا – فى خير أحوالها – فى ثنائية بوب الخماسية التفاعيل . إن الشعراء قبل بوب وبعده قد أضفوا تنوعا – على حساب الملاسة أحيانا من طريق الفصل عمدا بين النبرات من حين إلى حين ، ولكن هذا الفصل الذى يحدث ببساطة من طريق جمل تامة أو تركيب للجمل أشد التفاقا لا يمكن اعتباره أكثر من انحراف عن المعيار بهدف تجنب الرتابة . بديهى أن اتجاه بعض من خير الشعر المعاصر يجنح إلى الاستغناء عن القافية كليةً ، ولكن بعض من يستخدمونها قد استخدموها ، هنا وهناك ، لصنع نموذج يضاد – مباشرة – نموذج المعنى والإيقاع كى يحدثوا مزيدا من التداخل . وبعض قوافى هوبكنز الداخلية تؤدى غرضها (لا ينبغى أن نخلط بين القافية الداخلية الصادقة أو السمعية ، والقافية الداخلية الزائفة أو البصرية : فإذا كانت إحدى القصائد تقرأ بنفس الجودة عندما تقطع ، بحيث تقع كل القوافى عند نهاية الأبيات ، كانت القافية الداخلية زائفة ،

وليست سوى نزوة كتابية ، كما في قصيدة أوسكار وايلد المسماة **أبو الهول**) . وهذه القافية ، التي تشكل نموذجا في **مواجهة** النموذج العروضي والمعنوي القصيدة ، إما ثقيلة أو خفيفة – بمعنى أنها إما **أثقل** أو **أخف** من النموذج الآخر . ولاريب في أن كلا النوعين ، الثقيل والخفيف ، استخدامات مختلفة مازال علينا أن نستكشفها . ومس مور هي أعظم أستاذ ، بقيد الحياة ، للقافية الخفيفة ، ومن المؤكد أنها – على قدر ما أعلم – أول من فحص إمكاناتها . ولنلاحظ أن إحداث التأثير يتطلب أحيانا إعطاء كلمة هجاء أكثر تحليلية – بعض الشيء – أو توكيد مقطع أكثر من المألوف :

دا

ئما قد كان – عند الأطراف المتقابلة من

الحقائق الأولية الكبرى ، «جزء منه كان يزحف ، جزء منه

كان على وشك أن يزحف ، والباقي

خدر في مجثمه» . في التقدم القصير الأرجل ، على

نوبات ...

وهي تحصل على التأثير ، أحيانا ، باستخدام الأدوات ككلمات ذات قافية :

مروحة أوذيت .

الكلابات التي تلبس قشرة جانب

الموجة ، لا تستطيع أن تخفي ...

الـ

بحر الفيروزي

من الأجسام . الماء يدفع إسفينًا ...

وفي جزء كبير مما يدعى أحيانا (بتعريض لاهوتي لا شعوري) نظما «عصريا» يجد المرء إما زيادة أو نقصا في الانتباه التكنيكي . إن الأول يتجلى في تأكيد الكلمات أكثر من الأشياء ، والثاني في تأكيد للأشياء ولا مبالاة بالكلمات . وفي كلتا الحالتين تكون القصيدة بلا شكل ، كما أن أبرع السوناتات – إذا كانت محاولة للتعبير عن مادة غير ملائمة لشكل السوناتة – تغدو بلا شكل . ولكن التلاؤم المضبوط بين الصورة والمادة معناه أيضا توازن بينهما : وعلى هذا تكون للصورة – أو حركة النموذج –

رصانة خاصة بها (كسوناتات شكسبير مثلا) ، مهما يكن الوجدان الإنسانى المعنى خفيفا ومرحا ، ومرحا خاصا بها ، مهما يكن الوجدان جديا أو مأسويا . إن جوقات سوفوكليس ، فضلا عن أغاني شكسبير ، تهتم بشيء آخر إلى جانب الفعل الإنسانى الذى يشاهدانه ، وبدون هذا الشيء الآخر لا يعود هناك شعر . ومن ناحية أخرى فإنك إذا لم تهدف إلا إلى الشعر فى الشعر فلن يعود هناك شعر أيضا .

وقد ظلت عقيدتى- إذا كانت لها أى قيمة - بلا تغيير فى السنوات الأربع عشرة الأخيرة . إن قصائد مس مور تشكل جزءا من تلك البنية الضئيلة من الشعر المكتوب فى زماننا ، والذى سيقدر له البقاء ، من تلك البنية الضئيلة من الكتابات بين ما يعد شعرا - التى نجد فيها أن حساسية أصيلة وذكاء يقظا وشعورا عميقا قد انغمست فى المحافظة على حياة اللغة الإنجليزية .

وقد كان الاقتراح الأصلى هو أن أقوم بمختارات من قصائدها السابق نشرها وتلك الأكثر حداثة . ولكن مس مور مارست حقوقها فى التخلية ، أولا ، علي نحو بالغ الشدة ، حتى غدوت حريصا على الاستبقاء لا التقليل . وعلى ذلك لا أجدنى قد قمت بأكثر من تنظيم ترتيب المحتويات . إن هذا الكتاب يشمل كل ما ترغب مس مور فى إعادة طبعه من ديوانها **ملاحظات** (مطبعة ذا دايال ، نيويورك ، ١٩٢٤) إلى جانب قصائد كتبتها منذ ذلك التاريخ ، وترغب فى نشرها .

أغسطس ١٩٣٤

من « مقدمة »(*)

(١٩٣٧)

كلما أثيرت قضية كتابة مقدمة لعمل خلاق شعرت أن الكتب القليلة التي تستحق التقديم هي بالضبط تلك الكتب التي يكون من الوقاحة أن تقدمها . لقد اقترفت هذا النوع من الوقاحة مرتين وهذه هي المرة الثالثة وإذا لم تكن الأخيرة فلن يكون هناك من يدهش لذلك أكثر مني . وليس في مستطاعي أن أبرر كتابتي هذه المقدمة إلا على النحو التالي : إن المرء معرض لأن يتوقع من الآخرين أن يروا في الكتاب - عند قراءتهم إياه لأول مرة - كل ما أدركه المرء من أمر الكتاب خلال تطور معرفته به معرفة حميمة . لقد قرأت رواية (غابة الليل) عدة مرات : عندما كانت مخطوطا ، وفي تجارب الطبع ، وبعد نشرها . وكل ما أستطيع أن أفعله من أجل بقية القراء - على فرض أنهم إذا كانوا سيقرءون هذه المقدمة أساسا فسيقرءونها قبل قراءتهم للكتاب - هو أن أتتبع المراحل ذات الدلالة التي مر بها تذوقي للكتاب . فقد اقتضاني بعض الوقت قبل أن أتمكن من تذوق معناه الكلي .

لقد قلت عن هذا الكتاب - في معرض إعلان يستهدف اجتذاب القراء إلى الطبعة الانجليزية - إنه كتاب خليق بأن « يجتذب أساسا قراء الشعر » . كانت هذه الجملة كافية في ذلك الوقت نظرا لما تقتضيه طبيعة الإعلان من إيجاز . ولكني سأكون سعيدا إذا انتهزت هذه الفرصة لأطنب قليلا في شرح ما أردته بها . لست أريد لأوحي بأن المزية الأساسية للكتاب إنما ترجع إلى جمال لفظه كما أني أبعد ما أكون عن القول بأن لغته المدهشة تخفي وراءها خواء في المضمون . ولو لم تكن لفظة « رواية » قد ابتذلت إلى الحد الذي يحول بين المرء وبين استخدامها ، ولو كانت تعني كتابا خلق كاتبه شخصيات حية وجعل بينها صلة ذات دلالة ، فهذا الكتاب إذن رواية . كذلك لست أعني أن أسلوب المس بارنز « نثر شاعري » وإنما أعني أن أغلب روايات عصرنا ليست « مكتوبة » حقيقة . فهي تستمد قدرا كبيرا مما قد يكون بها من واقعية من نقلها الأصوات ذات الجلبة التي يحدثها بنو الإنسان أثناء حاجتهم اليومية البسيطة إلى الاتصال . وهي تنقل ذلك نقلا حرفيا . فإذا بقي في الرواية جزء غير مؤلف من هذه الأصوات ذات الجلبة

(*) من مقدمته لرواية « غابة الليل » تأليف جونا بارنز ، فيبر آند فيبر ليمتد ، لندن ، ١٩٦٣

وجدناه مؤلفا من نثر ليس حظه من الحيوية أكبر من حظ النثر الذى يكتبه أى كاتب مقتدر فى الصحف أو أى موظف فى الحكومة . إن النثر الحى حياة كاملة إنما يقتضى قارئه ما لا أرى قارىء الرواية العادى على استعداد لأن يؤديه . وعندما نقول إن رواية (غابة الليل) خليقة بأن تجتذب أساسا قراء الشعر فنحن لا نعنى بذلك أنها ليست عملا روائيا وإنما نعنى أنها عمل روائى بالغ الجودة إلى الحد الذى لا يمكن معه أن يتذوقه كاملا غير من تدربت حساسيتهم على تذوق الشعر . إن لنثر المس بارنز من الإيقاع النثرى مايجعله أسلوبا نثريا وإن له من القالب الموسيقى مايجعله مختلفا عن قالب النظم . مثل هذا الإيقاع النثرى قد يختلف حظه من التعقد أو التنميق حسب أغراض الكاتب ولكنه ، سواء كان بسيطا أو معقدا ، هو الذى يرتفع بما يريد الكاتب أن يقوله إلى مستوى حدة الانفعال فى لحظاته الأولى .

وعندما قرأت هذا الكتاب لأول مرة لاح لى أن الحركة الأولى منه أقرب إلى البطء والتثاقل إلى أن يظهر الدكتور . وطوال القراءة الأولى أحسست أن الدكتور وحده هو مايضفى على الكتاب حيويته واعتقدت أنه لا داعى للفصل الأخير . لكنى قد غدوت مقتنعا بأن هذا الفصل الأخير فصل أساسى من الناحية الدرامية ومن الناحية الموسيقية سواء بسواء . ومما استرعى انتباهى على أية حال أنه بينما أخذت الشخصيات الأخرى مع تكرار القراءة تحيا فى مخيلتى وأنه بينما تحولت بؤرة الاهتمام عن الدكتور فقد ظلت صورته واضحة لايتطرق إليها الشحوب بأى حال من الأحوال . لقد اكتسب – على النقيض من ذلك – أهمية أعمق ومن نوع مختلف إذ صار لبنة فى قالب كبير . إنه لم يعد أشبه بممثل لامع فى مسرحية ليس فيها مايجتذب المشاهد سواه بحيث ينتظر المرء ظهوره فى نفاد صبر . ومهما لاحت مثل شخصية الدكتور فى الحياة الواقعية خليقة بأن تستأثر بالحديث أو تطفىء كل رغبة فى إقامة علاقات متبادلة معه أو تغطى على أناس أقل ذرابة لسان ممن يظهرون معه فى الرواية فإنه لايفعل فى الكتاب أى شىء من هذا القبيل . إننا لا نعدو فى مبدأ الأمر أن نسمعه يتحدث ولا نفهم لماذا يتحدث . و رويدا رويدا يبدأ المرء يتبين أن الدكتور ماتيو مايتى جرين أوف سولت دانتى أوكونور يجمع إلى جانب حبه لذاته وتبختره تنزها عن الغرض مستميتا وتواضعا عميقا . وتواضعه لا يتبدى فى أغلب الأحيان بالصورة التى تبدى عليها فى ذلك المشهد المدهش بالكنيسة الخالية ولكنه هو الذى يمنحه – طوال الوقت –قوته العاجزة بين العاجزين . إن مناجياته لنفسه – تلك المناجيات اللامعة الفطنة – ليس مصدرها عدم احتفال بسواه من البشر وإنما هى – على النقيض من ذلك – ثمـرة وعيه البالغ الحساسية بهم . وعندما تأتى نورا لتزوره فى الليل (أيها

الحارس ، أى جزء من الليل ؟) ؟ يدرك على الفور أن كل ما يستطيع أن يقوم به من أجلها : (« ارتبك ارتباكا شديدا إذ لم يكن يتوقع أن تكون هى القادمة ») وأن الوسيلة الوحيدة لـ « إنقاذ الموقف » هى أن يرسل سيلا هادرا من الكلمات رغم أنها لا تكاد تفهم شيئا مما يقوله وإنما تعود المرة تلو المرة إلى الفكرة المستحوذة عليها . إن ثورته على المجهود الذى يقتضيه اعتصار نفسه إلى درجة اليبوسة من أجل الآخرين وعدم تلقيه أى مناصرة منهم لقاء ذلك هى ماتجعله ينطلق هاذيا فى نهاية الكتاب : « **الناس الذين دخلوا حياتي وجعلوا منها حياة تعسة أتين لكي يتعلموا شيئا عن الانحطاط وعن الليل** » . لكنه إنما يتحدث فى أغلب الأحيان مستهدفا إغراق عويل الإنسانية ونشيجها البسيطين ومستهدفا جعل عارها محتملا وشقاءها أقل ضعة .

من المحقق أن شخصية كشخصية الدكتور أوكونور ماكان ليمكن أن تكون الشخصية الواقعية الوحيدة فى معرض من الدمى : ذلك أن مثل هذه الشخصية تحتاج إلى أناس آخرين واقعيين وإن كانوا أقل وعيا منها كى تتبين واقعيتها هى . ولست أجد فى هذا الكتاب شخصية واحدة لم تظل حية فى ذهنى بعد الانتهاء من قراءته . إن فليكس وابنه يفرضان وجودهما علينا فرضا . ويحدث أحيانا أن تنبعث الحياة فى الشخصيات من خلال عبارة واحدة وهى تفعل ذلك على حين غرة حتى ليدهش المرء دهشته لو أنه لمس دمية من الشمع فإذا به يكتشف أنها شرطى حى .

وليس الكتاب ببساطة مجموعة من اللوحات الفردية فإن مايربط بين أشخاصه – كما يحدث فى الحياة – هو ما نسميه المصادفة أو القدر أكثر مما يربط بينهم اختيار كل شخصية صحبة باقى الشخصيات اختيارا مقصودا . إن النموذج الكلى الذى تشكله هذه الشخصيات – وليس أى لبنة من لبنات البناء– هو بؤرة اهتمام الكاتبة . ونحن نأخذ فى التعرف على الشخصيات من خلال تأثير بعضها فى بعض ومن خلال ماتقوله بعض الشخصيات لبعض عن سائر الشخصيات . وأخيرا فمن الفضول أن نقول – ولكن ربما لم يكن ذلك فضولا بالنسبة لمن يقرأ الكتاب لأول مرة – إن الكتاب ليس دراسة فى الأمراض النفسية . فألوان الشقاء التى يعانيها الإنسان نتيجة لأى شذوذ فى المزاج يكون متفردا به ظاهرة هنا على سطح الكتاب ولكن التصميم الأعمق للكتاب إنما يصور الشقاء والغل الإنسانيين اللذين يعدان قاسما مشتركا بين البشر جميعا . ونجد أن هذا الشقاء يكون مختفياً فى حياة الأسوياء كما نجد أن أهم دواعى شقاء الإنسان إنما تكون خافية عن نظر الذى يعانى أكثر مما تكون خافية عن نظر المراقب [الخارجى] . فالإنسان المريض لا يعرف موضع العلة فيه وهو يريد جزئيا أن يعرفه ولكنه يريد فى أغلب الأحيان أن يخفى هذه المعرفة عن نفسه . وقد كان مما

يفترض ضمنا فى الأخلاقيات البيوريتانية التى أتذكرها أنه إذا كان المرء مقتصدا مغامرا ذكيا عمليا حريصا على ألا ينتهك حرمة المواضعات الاجتماعية فإن له الحق فى أن يحيا حياة سعيدة « ناجحة » . كان فشل الفرد يعزى إلى نقطة ضعف فيه أو إلى لون من الانحراف يتسم به ولكن الفرد العاقل ماكان ليحتاج إلى أن تقض مضجعه الكوابيس . أما الآن فالرأى الأكثر شيوعا يفترض أن أى تعاسة تصيب الفرد إنما ترجع إلى « المجتمع » وأنه يمكن علاجها بإحداث تغييرات خارجية فى المجتمع . وكلا الفلسفتين - مهما بدا بينهما من اختلاف - متشابهتان من حيث الأساس . ويلوح لى أننا جميعا ضحية لنفس الدودة التى تنخر فينا وذلك حين نصر على التشبث بأشياء مخلوقة وعلى تسليم إرادتنا إلى غايات موقوتة . ولو أننا تناولنا رواية (غابة الليل) من هذه الزاوية لازداد مغزاها عمقا . ذلك أن اعتبار هذه المجموعة من الناس مجرد عرض جانبى بشع لنزوات البشر لايعنى إساءة فهم الكتاب فحسب وإنما يعنى أيضا أننا نصر على توكيد إرادتنا وعلى قساوة قلوبنا وعلى التردى فى خطيئة كبرياء متمكن .

وقد كنت بحيث أعد الفقرة السابقة فقرة سفيهة أو أن أعدها أشد ادعاء من أن يحتملها هذا التصدير الذى يراد به أن يكون تزكية بسيطة لكتاب أكن له إعجابا عظيما لولا أنه قد ظهرت مقالة واحدة (على الأقل) تريد لتمدح الكتاب فوجدتها خليقة بأن تؤدى بالقارىء إلى اصطناع ذلك الاتجاه الخاطىء . ولولا ذلك لأمكن القول على وجه العموم بأن المرء - فى محاولته توقع الاتجاهات الخاطئة التى قد يسير القراء فيها - معرض لأن يثير ألوانا أخرى من سوء الفهم ما كانت لتدور له ولا للقراء ببال . إن هذا الكتاب عمل من أعمال الخيال الخلاق وليس رسالة فى الفلسفة . وكما قلت فى بداية هذا التصدير فإنى أدرك أن عملية تقديم الكتاب أساسا هى عملية تتسم بالوقاحة ، لأن قراءتك أى كتاب من الكتب عدة مرات لاتعنى بالضرورة أنك تدرك إدراكا سليما ما ينبغى أن تقوله عنه لمن لم يقرءوه بعد . وهأنذا أترك القارىء مع الكتاب يتبين انتصاراته الأسلوبية وجمال صياغته وتألق فطنته ورسمه للشخوص وما يتسم به من خاصتى البشاعة والدينونة على نحو يقترب كثيرا مما نجده فى مآسى العصر الإليزابيثى .

كلمة الطبعة الثانية

(١٩٤٩)

كتب التصدير السابق ، كما يلاحظ القارىء ، منذ اثنى عشر عاما خلت . ولم يظهر إلا فى الطبعة الأمريكية من **غابة الليل** التى نشرتها دار « هاركورت بريس آند كمبانى » بعد فترة قصيرة من نشر دار « فيبر آند فيبر » للكتاب فى لندن . وعند إعادة طبع الكتاب ارتأت « فيبر آند فيبر » أن من الملائم إدراج هذا التصدير فيه ، وهكذا يظهر ، لأول مرة ، فى الطبعة الانجليزية .

ولما كان إعجابى بالكتاب لم يتناقص ، ودافعى الوحيد إلى تنقيح تصديرى هو الرغبة فى إزالة أو إخفاء شواهد فجاجتى الخاصة عند وقت الكتابة - وهو إغراء يساور أى ناقد يراجع كلماته بعد اثنى عشر عاما من كتابتها - فقد لاح لى أن أفضل شىء هو أن أترك ، بلا تغيير ، تصديرا قد يظل بمقدوره ، فيما آمل ، أن يؤدى غرضه الأصلى وهو الإيماء إلى منهج فى التناول من شأنه أن يعين القارىء الجديد .

تصدير

(١٩٤٠)

[تصديره لكتاب **عهد الخلود** ، تحرير ن ، جانجولى ، الناشر : فيبروفيبر ، لندن ، ١٩٤٠] .

لدى أولئك الذين يجدون متعة مثلى فى كتب المنتخبات فإنه من المرضى أن نلاحظ أنه لا يمكن أن يكون ثمة شىء اسمه منتخبات نهائية عن أى موضوع . إن كل منتخبات تمثل فترة خاصة من الذوق ، ومزاجا خاصا . أضف إلى ذلك أنه يسعدنا أن نتذكر أن ثمة عدة أنواع ممكنة من المنتخبات ، وأن كل منتخبات ينبغى أن يحكم عليها ويستمتع بها فى بابها الخاص . بديهى أن هناك أولا المجموعة التى ترمى إلى إدراج كل خير نماذج النثر أو الشعر فى نوعها ، ولكنها - رغم ذلك - إذا أريد لها أن تظفر بمودة عاشق المنتخبات ينبغى أن يضفى عليها ضرب من الوحدة ، غير مستمد ببساطة

من المادة ، وإنما أيضا من مزاج القائم بالاختيار وذوقه الشخصى . وثمة مرة أخرى المنتخبات ذات الهدف الأكثر خصوصية ، والمكونة من قطع صنعت بحيث تمثل وتصور للجمهور حالة نفسية أو هوى أو اتجاها عقليا معينا فى النقد الأدبى . وثمة نوع ثالث ، أكثر شخصية من حيث إلهامه ، ولكنه يمكن - فى الأمثلة الموفقة - ان يمنح المتعة لكثيرين ممن لايعرفون المؤلف . وهذا النوع أقرب إلى طبيعة كتاب عادى صنف على نحو مترو ، أثناء القراءة ، من أجل إنعاش المصنف ذاته وتعزيته فى المستقبل : وإلى هذا النوع ينتمى الكتاب الحالى . وثمة طرق أخرى لتصنيف المنتخبات يستطيع أى قارىء أن يستدعيها إلى ذهنه ، ولكنى لا أنكر أشكالا متنوعة إلا لكى أستخرج المكان الخاص لمنتخبات من نوع هذا الكتاب **عهد الخلود** .

إن مؤلف هذا الكتاب الغفل عن التوقيع - لأن مصنف مجموعة تضفى عليها مثل هذه المشاعر الشخصية وحدتها ربما كان جديرا بلقب « المؤلف » - قد جمعه تدريجيا ، دون غرض سوى تعزية نفسه ، بعد وفاة ابن محبوب قبل الأوان . وبعد فترة أطلع على المخطوط أصدقاءه الذين شعروا - مثلما أشعر - بأن شعور المؤلف يضفى على المجموعة وحدة وقوة بما يجعلها تفى بغرض مشابه بالنسبة للآخرين . وإن الحقائق الماثلة فى كون قراءتها بالغة التنوع ، وأنها تشمل - لأى قارىء - عدة قطع لم تكن معروفة حتى الآن ، وأنه إلى جانب الكثير من القطع المعروفة للجميع ، وقطع أخرى أقل شهرة لمؤلفين معروفين من الجميع ، ثمة قطع تظهر هنا على نحو متسم برفعة كان يحتمل أن تفوتنا لو أننا أقبلنا عليها بأى حالة نفسية غير حالة صاحب هذه المنتخبات ، كلها تجتمع على تشكيل كتاب جديد - فيما أعتقد - أن يكون ذا مكانة فريدة بين المنتخبات . ولن يكون أقل ما يلفت القارىء النافذ البصيرة إليه هو اندماج الثقافة الشرقية والغربية فى عقل جامع المنتخبات وقلبه .

من « ريارد كپلنج » (*)

(١٩٤٠)

هناك أسباب متعددة تحول بيننا وبين معرفة قصائد كبلنج المعرفة الجيدة التى نتوهمها . ذلك أنه عندما يشتهر أحد الكتاب بأنه كاتب للنثر القصصى فى المحل الأول ترانا نميل - ونحن فى الغالب محقون - إلى اعتبار منظوماته نتاجا ثانويا . وإنى لأعترف بأنى كنت دائما أشك فيما لو كان من الممكن لأى إنسان أن يقسم نفسه هذه القسمة التى تمكنه من أن يفجر أقصى طاقات شكلين تعبيريين بالغى الاختلاف كالشعر والنثر التخيلى . إنى لأود أن أؤدى فروض الاحترام الواجبة إلى شعر جورج ميرديث أوتوماس هاردى أو د . هـ . لورنس باعتباره جزءا من إنتاجهم Oeuvre . ولكن ذلك لايعنى إقرارا من جانبى بأن شعرهم قد بلغ من الجودة ماكان حريا أن يبلغه لو أنهم اختاروا أن يكرسوا كل حياتهم لكتابة ذلك اللون من ألوان الفن . وإذا كنت أعتبر حالة كبلنج حالة خاصة تخرج عن هذه القاعدة فليس ذلك راجعا إلى أنى إخاله قد نجح فى تحقيق هذه القسمة وإنما لأنى إخال - لأسباب سيكون إيضاحها من أغراض هذه المقالة - أن نظمه ونثره لا ينفصلان وأنه لا ينبغى أن نحكم عليه فى الختام على أساس أنه شاعر وكاتب للنثر القصصى وإنما ينبغى الحكم عليه على أساس أنه مبتدع لشكل يجمع بين خصائص هذين اللونين . ومن ثم نجد أن المعرفة بنثره ضرورية لفهم نظمه وأن المعرفة بنظمه ضرورية لفهم نثره ، وإذا كان همى هنا هو الحديث عن نظمه وحده فما ذلك إلا لأنى أستهدف إعادة نظمه إلى مكانه وتمكيننا من رؤية إنتاجه الكلى على نحو أشد جلاء . إذ يلوح لى أن أغلب كتاب الدراسات التى قرأتها عنه يتناولون نظمه على أساس أنه جزء ثانوى من إنتاجه وبذلك يتهربون من الإجابة عن هذا السؤال الذى يسأله ، رغم ذلك ، كل إنسان : هل منظومات كبلنج شعر حقيقى ؟ وإذا لم تكن كذلك فما هى ؟

إن نقطة الانطلاق عند كپلنج » فى منظوماته هى الدافع الذى يدفع مؤلف الموال إلى تأليف مواله ، ونجد أن الموال الحديث ضرب من النظم ليس لدينا من الأدوات النقدية الملائمة مايمكننا من تذوقه ، ومن ثم ترانا نميل إلى رفض قصائده على

(*) من مقدمته لكتاب « مختارات من منظومات كپلنج » ، فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٦٣ .

أسـاس من معايير نقدية لاتنطبق عليـها . ينبـغى علينا إذن أن نفهم نوع اللون الذى تنتمى إليه قصائده وذلك قبل أن نحاول تقدير قيمتها . وعلينا أن نرى ماالذى كان كبلنج يحاول أن يحققـه وما الذى لم يكن يحاول أن يحققـه . تلك عملية تقف على النقيض مما اعتدنا عليه فى محاولتنا الدفاع عن المنظومات الحديثة . فنحن نتوقع أن يكون الشاعر الحديث متهما بالغموض ولكننا نجد كبلنج متهما بالإسراف فى الوضوح . ونحن نتوقع أن يكون الشاعر الحديث موضع اللوم لافتقاره إلى احترام ذكاء الإنسان العادى ، أو حتى لاستخفافه بذكاء الإنسان العادى ، ولكننا نجد كبلنج متهما بأنه « صحفى » لايتوسل إلا إلى أكثر الانفعالات الجماعية شيوعا . ونحن نتوقع أن يكون الشاعر الحديث موضع السخرية لأن شعره لايتمشى مع قوانين العروض ولكننا نجد كبلنج متهما بأنه يكتب سجعات . وموجز القول إن الناس يغتاظون من الشعر الذى لايفهمونه ويزدرون الشعر الذى يفهمونه دون بذل أى مجهود تماما مثلما تستاء جمهرة النظارة من متحدث يعلو بحديثه عن مستواهم أو يهبط به عن مستواهم .

وأما العقبة الثانية التى تحول بين عدد كبير من الناس وبين تذوق قصائد كبلنج فهى محلية هذه القصائد وكونها من شعر المناسبات وارتباطاتها السياسية . إن الناس يميلون فى أغلب الأحيان إلى الانتقاص من قدر الشعر الذى يلوح بعيد الصلة بالموقف المعاصر ولكنهم يميلون دائما إلى تجاهل الشعر الذى يلوح لاصلة له إلا بمواقف الأمس . وقد يساعد ارتباط الشعر بحدث سياسى على توجيه الأنظار إلى الشعر توجيها فوريا ولكن الشعر خليق بأن يظل مقروءا فى المستقبل ، إن كان سيقرأ ، رغم أنف هذه الارتباطات السياسية . إننا ندين الشعر باعتباره « سياسيا » عندما نختلف مع آرائه السياسية ، وغالبية القراء لا هى بالتى تريد الاستعمار ولا هى بالتى تريد الاشتراكية فى الشعر . ولكن القضية ليست قضية ماهو زائل وإنما قضية ماهو باق . فالشاعر الذى يلوح بعيد الصلة كلية عن عصره قد يكون لديه رغم ذلك شىء بالغ الأهمية يقوله لعصره وكذلك الشاعر الذى يعالج مشاكل عصره لا يتحتم بالضرورة أن يغدو عتيقا . إن قصيدة أرنولد المسماة (مقطوعات من الجراند تشارتريز) تعلن لحظة شك تاريخى ، سجلها أكثر العقول تمثيلا لها ، لحظة مرت وتجاوزها أغلبنا سالكين هذا الاتجاه أو ذاك ولكن القصيدة ستظل إلى الأبد تمثل تلك اللحظة .

وعلى ذلك فإن علينا أن نحاول أن نجد ما هو باق فى شعر كبلنج ، ولكن هذا لا يعنى ببساطة فصل الشكل عنده عن المضمون . علينا أن ننظر إلى المضمون نفسه ، وإلى اتجاهه الاجتماعى والسياسى فى تطوره ، وعلينا – إذ نبذل جهدا من أجل فصل أنفسنا عن افتراضات جيلنا – أن نتساءل عما إذا لم يكن فى كبلنج ما هو أكثر مما يعبر عنه كاريكاتير بيربوم ...

لم أجد في المنتخبات التى تلى موضعاً لأولى قصائد كبلنج المنشورة : وتوخيا للدقة أقول إن هذه المنتخبات تبدأ من صفحة ٨١ من مجموعة أعماله . إن إنتاجه الباكر من عمل الصبا ، غير أنه لما كان عمل الصبا هذا قد نشر في عصره ونجح في عصره فإن قراءته أساسية لفهم تقدم كبلنج فهما كاملا . إن القسم الأكبر منه هو ما كان يراد له أن يكون عليه ، فهو قراءة خفيفة في إحدى الصحف الانجليزية بالهند : وهو يكشف عن نفس التعالم عن ذلك المستوى الأشد سطحية من الضعف الإنسانى ، والذى هو فعال وباعث على الضيق في آن واحد في بعض قصصه الباكرة عن الهند ، ومن الواضح أنه من عمل شاب بارع يستطيع أن يقطع شوطا كبيرا في الصحافة ، غير أنه ليس في شعور أغلبها أو ايقاعها ما يقدم أى إشارة إلى أن مؤلفها سيكتب قصيدة تذكر في يوم من الأيام . وليس من الضرورى أن نقول إنها ليست شعرا : فالشيء المدهش والشائق هو أنها لا تدعى أنها شعر ، وأنها ليست من عمل شاب تتجه شكوك أى إنسان إلى أنه طامح إلى كتابة الشعر . أما أنه موهوب ، وأما أنه جدير بالملاحظة ، فأمران واضحان عندما نعرف كم كان شابا : ولكنه يبدو موهوبا فيما هو زائل فقط ، ويلوح أنه لا يرمى إلى ما هو أعلى من ذلك .

وقد كانت هناك ، على أية حال ، مؤثرات أدبية في خلفية ذهنه . فنحن نجد بين شعره محاكاة لـ « أتالانتا في كاليدون » لأجل أغراضه الخاصة المباشرة . ونحن نتذكر أيضا ذلك الماكينتوش جلال الدين الذى يقدم إلينا على أنه يسقط من فوق ناقة وهو يتلو « أغنية الخميلة » وقد تلا ، ذات مرة « أتالانتا » بأكملها ، وهو يضبط الوقت بقائمة السرير . وكانت هناك ارتباطات كبلنج الأسرية بجماعة ما قبل روفائيل : وإن دين كيلنج لسوينبرن لكبير . غير أنه لا يغدو محاكاة قط : فإن مصطلحه اللفظى مختلف ، ومحتواه مختلف ، وإيقاعاته مختلفة . وثمة مونولوج باكر فيه من المحاكاة لبراوننج أكثر مما في أى قصائده الأخرى من المحاكاة لسوينبرن . ولكن تأثير براوننج يتبدى أوضح ما يكون في قصيدتين نواتى أسلوب مختلف تمام الاختلاف عن أسلوب براوننج هما « ترنيمة ماك أندرو » و « مارى جلوستر » . لماذا كان تأثير سوينبرن وبراوننج مختلفا هكذا عما كان المرء خليقا بأن يتوقعه ؟ إن ذلك راجع ، فيما أظن ، إلى اختلاف في الدافع : فإن ما كتباه قد كانا ينتويان به أن يكون شعرا ، أما كبلنج فلم يكن يحاول أن يكتب شعرا على الإطلاق .

لقد وجد عدة ناظمين لم يكونوا يرمون إلى كتابة شعر . وإذا استثنينا بضعة كتاب للنظم الفكاهى فسنجد أن أغلبهم سرعان ما يطويهم النسيان . والفرق هو أنهم

لم يكتبوا شعرا قط . أما كبلنج فيكتب شعرا ، ولكن هذا ليس هو ما يسعى إلى أن يفعله . وهذا التفرد في الهدف هو الذي أضعه في ذهني وأنا أدعو كبلنج « كاتبا للمواويل » . وسأحتاج إلى بعض الوقت كي أوضح ما أعنيه بذلك ، لأني إنما أوسع من نطاق معنى كلمة « موال » وأضيق منه قليلا في آن واحد . من الحق أن ثمة خيطا لا ينفصم من المعنى يصل بين مختلف أنواع النظم التي تنطبق عليها كلمة « موال » . ففي مواويل الحدود القصصية يكون الهدف هو سرد قصة لها ، عند هذه المرحلة من الأدب ، الشكل الطبيعي لقصة ترمي إلى إثارة الانفعال ، ويكون شعرها عارضا وإلى حد ما لا شعوريا ، كما أنها تكون على شكل مقطوعات قصيرة مقفاة . ويتركز انتباه القارئ على القصة والشخصيات كما أنه لا بد من أن يكون للموال معنى يدركه سامعوه على الفور . وقد يؤكد تكرار سماعه الانطباعات الأولى أو يكرر التأثير غير أن الفهم الكامل للموال ينبغي أن يتم عند سماعه لأول مرة . وينبغي أن يكون الشكل العروضي من نوع بسيط لا يوجه الاهتمام إلى ذاته ، وإن كان يمكن لضروب الإعادة والقرار أن تسهم في إحداث أثره التعزيمي . ولا ينبغي أن تكون هناك تعقيدات عروضية تناظر خفايا الشعور ولا يمكن أن يستجاب لها على الفور . وفي مرحلة أخرى من الثقافة – كما هو الشأن في الأنجلو – سكسونية وفي أشكال الويلزية المنمقة – يطور الشعر تفننا واعيا يتطلب براعة في التذوق من جانب الجمهور . وتفرض الأشكال على المنشد قيودا وعقبات يكشف عن براعته في التغلب عليها . وينبغي أن نتذكر أن هذه الحذلقة ليست مقصورة على ما ندعوه بالأدب « الحديث » ، أو في المراحل التالية لتطور الآداب الكلاسيكية ، كالآداب اللاتينية أو اليونانية أو السانسكريتية أو الفارسية أو الصينية . وإنما هي مرحلة أحيانا ما يصل إليها شعر شعوب أدنى ثقافة . ومن ناحية أخرى فإن شعر الموال ليس مجرد مرحلة في التطور التاريخي ، وإنما هو يبقى ، ويتطور في طريقه الخاص ، ويناظر مستوى باقيا من الاستمتاع بالأدب . وسيظل هناك جمهور للموال دائما ، ولكن الأوضاع الاجتماعية المجتمع للحديث تجعل من الصعب كتابة موال جيد . وربما كان هذا الآن أصعب منه في الوقت الذي كتبت فيه « مواويل غرفة الثكنة » حيث أن كبلنج كان يجد آنذاك ، على الأقل ، إلهام وجدة صالة الموسيقى الحية .

ولكي تنتج موالا معاصرا فلن يعنيك أن تعتنق آراء اجتماعية متقدمة ، أو أن تعتقد أن أدب المستقبل ينبغي أن يكون أدبا « شعبيا » . إن الموال ينبغي أن يكتب لأجل ذاته ، ولأجل أغراضه الخاصة . وإنه ليكون أيضا من الخطأ ، والخطأ المتسم بالكبر ، أن يظن أن جمهور الموال إنما يتكون من عمال المصانع ، والأيدي العاملة في

الطواحين ، وعمال المناجم والعمال الزراعيين . إنه يشتمل على أناس من هذه الفئات ، ولكن تكوين هذا الجمهور لا صلة له – فيما أشك – بأى تقسيم طبقى واجتماعى واقتصادى للمجتمع . أما جمهور أنواع الشعر الأخرى الأكثر تطورا ، بل والأشد إغرابا ، فيعبأ من بين جميع المستويات . وكثيرا ما يجدها غير المتعلمين أسهل قبولا من أنصاف المتعلمين . ومن ناحية أخرى فإن جمهور الموال يشمل كثيرين ممن تلقوا تعليما عاليا ، حسب قواعد التعليم ، كما يشتمل على كثير من الأقوياء والمتعلمين المتخصصين ، وورثة الرخاء . ولست أريد بهذا لأوحى أن هذين الجمهورين خليقان بأن يمثلا أو ينبغى أن يمثلا عالمين منفصلين ، وإنما أعنى أنه سيكون هناك جمهور لا يقدر إلا على ما أسميه بالانتباه للموال ، وجمهور أصغر يقدر على الاستمتاع بكل من الموال والأشكال الشعرية الأشد صعوبة والآن فإن كبلنج يتوجه بالخطاب إلى من يلقون بأسماعهم للموال ، ولكن هذا لا يعنى أن جميع قصائده لا تتوسل إلا إلى هذا المستوى .

إن ماهو غير مألوف فى مواويل كبلنج إنما هو خلوص نيته فى محاولته ألا ينقل إلا ما يستطيع الذهن البسيط أن يستوعبه فى قراءة واحدة ، أو سماع واحد . فمواويله تكون فى أحسن أحوالها حينما تقرأ بصوت عال ، ولا تحتاج الأذن إلى تدريب كيما تتابعها بسهولة ، وتقترن هذه البساطة فى الهدف بموهبة كاملة فى الكلمة والعبارة والإيقاع . وليس هناك شاعر أبعد منه عن أن يتهم بتكرار نفسه . وفى الموال لا ينبغى أن تكون المقطوعة أطول مما ينبغى ، ولا ينبغى أن يكون تصميم القافية أعقد مما ينبغى[١] . ينبغى أن تدرك المقطوعة فى التو واللحظة ، ككل ، ويستطيع القرارأن يساعد على الإلحاح على كنه مثل هذه الرقعة المحدودة من التنوع . إن تنوع الشكل الذى تمكن كبلنج من أن يبتدعه لمواويله مرموق . فإن كل ضرب من ضروبه متميز وملائم تماما للمحتوى والحالة النفسية التى تنقلها القصيدة . وليس النظم أشد انتظاما مما ينبغى . فنحن لا نجد النقرة الرتيبة إلا عند ما يكون الرتيب هو الشيءالمطلوب ، وتتسم ضروب التقطيع غير المنتظمة بمدى واسع . وإن من أكثر التدريبات تشويقا فى الجمع بين النقرة الثقيلة وتنوع الخطوة مانجده فى قصيدة «دانى ديفر» وهى قصيدة مرموقة تكنيكيا (ومن حيث المضمون أيضا) . وإن التردد المنتظم لنفس الكلمات التى تنتهى بها الأبيات ، ذلك الذى يستفيد إلى حد كبير من القافية الناقصة (كما هو الشأن فى كلمتى Parade (استعراض) و Said (قال) ليوحى

(١) رغم أن كبلنج كان قادرا على أن يعالج شكلا فى مثل صعوبة السستينا . انظر ص ٤٥ .

بأقدام سائرة ، وبحركة الرجال فى تشكيل منظم – وفى وحدة حركة تزيد من بشاعة المناسبة ، ومن المرض الذى يمسك بخناق الرجال كأفراد . وإن الخطوة السريعة هونا للأبيات الختامية لتوحى بالتغير فى الحركة والموسيقى . وليس هناك كلمة أو عبارة واحدة توجه الانتباه إلى نفسها أكثر مما ينبغى ، أو ليست هناك من أجل إحداث التأثير الكلى ، بحيث أنه عندما تأتى الذروة :

" What\'s that that whimpers over 'ead ? Said Files -on-Parade,

"It's Danny's soul that's passin' now, the Colour-Sergeant said.

(وكلمة Whimper (ينشج بالبكاء) صائبة تماما هنا) يكون الجو قد أعد لتعليق كامل للانكار .

وإنه ليكون من المضلل أن نضمر القول بأن كل قصائد كيلنج أو على الأقل كل ما يهم منها « مواويل » فإن ثمة تنوعا كبيرا فى أنواع شعره . وكل ما أعنيه هو أن المدخل لفهم ما كان يحاول أن يقوم به ، فى كل أشعاره المتنوعة ، إنما هو الدافع الذى يحرك منشىء الموال ، وخير مدخل بالنسبة لغرضى هنا هو أن أوجه الاهتمام إلى دزينة أو نحو ذلك من قصائده التى تمثل أنماطه المختلفة . وبالنسبة للقارىء الذى يكون الموال هو أكثر المداخل إلى الشعر طبيعية فى نظره فليس هناك حاجة إلى أن نبين أن منظومات كيلنج تصل ، من حين إلى حين ، إلى حدة « الشعر » : والأفيد بالنسبة لمثل هؤلاء القراء هو أن نناقش المحتوى ووجهة النظر فى الحياة وأن نتغلب على التحيزات التى قد تكون لديهم ضد أى شعر يشتمل على مادة أو وجهة نظر مختلفة عما يتصادف أن يكونوا يقبلونه ، وأن نفصل شعره ، بالإضافة إلى ذلك ، عن ارتباطاته الزائدة عن الحاجة بالأحداث والاتجاهات التالية . وهذا هو ما سأحاول القيام به فى القسم الثانى [من هذه المقالة] . وفى اختيارى للأمثلة التى تلى هنا أجدنى أقرب إلى التفكير فى القارىء الذى إذا كان يعتقد أن كبلنج كتب « سجعات سياسية » يؤكد كلمة « سجعات » أكثر من تأكيده لكلمة « سياسية » .

وإن أول انطباع قد نحصل عليه من فحصنا لعدد من القصائد التى اخترناها لنبين هذا التنوع هو أن هذا التنوع كبير إلى حد مثير للشكوك . ومعنى هذا أننا قد نخفق فى أن نرى ما هو أكثر من براعة كاتب يستطيع أن يوجه يده إلى كتابة أى شكل أو مادة شاء . وقد نخفق فى أن نتبين أى وحدة فى عمله . قد نسلم بأن قصائده واحدة فى أثر أخرى لها – على نحو أو آخر – لحظتها « الشعرية » ومع ذلك نعتقد أن هذه اللحظات ليس إلا عارضة ووهمية . وإنه ليكون من الخطأ أن نفترض أن بضع

قصائد له هى التى يمكن اختيارها باعتبارها « شعرا » وأن البقية ، ضمنا ، لا تحتاج إلى أن تقرأ . إن اختيارا يتم على مثل هذا النحو ليكون اختيارا تحكميا ، لأنه ليس هناك حفنة من القصائد يمكن عزلها عن سائر عمله على مثل هذا النحو . وسيكون ذلك مضللا لأن دلالة « قصائده » خليقة بأن تضيع ما لم نضعها إزاء خلفية « منظوماته » كما أن دلالة منظوماته خليقة بأن تضيع إذا لم نضعها فى سياق كتاباته النثرية . مامن جزء من عمل كبلنج ، ومامن فترة فى هذا العمل ، يمكن تذوقها تذوقا كاملا دون أن ندخل فى اعتبارنا سائر الأجزاء والفترات . وفى نهاية المطاف نجد أن هذا العمل الذى يلوح ، عند دراسته بالجملة ، مفتقرا إلى أى وحدة تتجاوز عشوائية الظروف الخارجية ينم على وحدة من نوع بالغ التعقيد .

وعلى ذلك فإذا كنت أوجه اهتماما خاصا إلى قصيدة « دانى ديفر » ، باعتبارها من مواويل غرفة الثكنة ، تبلغ على نحو ما حدة الشعر ، فليس ذلك لأنى أنتوى أن أعزلها عن سائر المواويل التى تنتمى إلى هذا النوع نفسه ، وإنما على سبيل التذكرة بأنه لا يمكنك ، فى حالة كبلنج ، أن ترسم خطاً يفدو بعض نظمه ، وراءه ، « شعرا » أو أن تقول إن الشعر ، حينما يواتيه ، يدين بجدية تأثيره إلى كونه شيئا « فوق البيعة » ، شيئا أكبر مما كان الكاتب ينتوى أن يعطيك ، وأن المادة ليست ، ببساطة ، مجرد تعلة أو مناسبة للشعر . وثمة قصائد أخرى تزداد فيها صعوبة وضع يدك على عنصر الشعر عما نجده فى « دانى ديفر » . وثمة قصيدتان تنتميان إلى نمط واحد هما « ترنيمة ماك أندرو » و « مارى جلوستر » . إنهما مونولوجان دراميان من الواضح أنهما – كما قلت – يدينان ببعض أشياء إلى ابتكار براوننج ، وإن كانا موالين ، عروضيا وداخليا ، وقد اختارت الشهادة الشعبية أن تكون أولاهما هى الأجدر بالذكر . وأظن أن هذه الشهادة الشعبية صائبة ، وإن لم يكن من اليسير أن نحدد على وجه الدقة ما يرفع « ترنيمة ماك أندرو » على « مارى جلوستر » . فمالك السفينة العجوز الجشع فى هذه القصيدة الأخيرة ليس بالشخصية التى تُنسى بسهولة ، ووجود الابن الصامت يضفى عليها خاصة درامية لا نجدها فى مناجاة ماك أندرو لذاته . ليس فى هاتين القصيدتين من هى أقل نجاحا من أختها . وإذا كانت قصيدة ماك أندرو هى الأجدر بالذكر فليس ذلك راجعا إلى أن كبلنج يلهمه تأمل نجاح الفشل أكثر مما يلهمه تأمل فشل النجاح ، وإنما لأن ثمة شعرا أكبر فى الموضوع . فماك أندرو هو الذى يخلق شعر السفينة البخارية ولكن كبلنج هو الذى يخلق شعر ماك أندرو .

إننا نتحدث أحيانا كما لو كان الكاتب هو الذى « صانع » ، على أكثر الأنحاء وعيا وجهدا ، هو أبعد الكتاب عن اهتمامات القارىء العادى ، وكما لو كان الكاتب الشعبى

هوالكاتب الذى لا فن له . غير أنه ما من كاتب كان يأبه لصنعة الكلمات أكثر من كبلنج وهو هوى جعله يكن احتراما عظيما للفنان فى أى فن ، وللصانع فى كل صنعة[1] ، وربما كان متضمنا فى احترامه لحرفة البناء . ونحن نجد أن مشاكل الفنان الأدبى تتردد باستمرار فى قصصه [2] : ففى قصته المسماة Wireless ، مثلا نجد أن مساعد الكيميائى الفقير المصاب بالدرن يتطابق ، ليلة ، مع كيتس فى لحظة كتابته قصيدة « أمسية سانت أجنس » . وفى « أجمل قصة فى العالم » يجشم كبلنج نفسه مشقة تقديم قصيدة بالغة الجودة ، ذات شعر أقرب إلى الشعر المرسل (انظر « أنشودة أقنان القادوس » فى هذا الكتاب) وقصيدة بالغة الرداءة فى شعر منتظم لكى يمثل للفرق بين القصيدة التى تشق طريقها إلى وعى الشاعر والقصيدة التى يقسرها كاتبها قسرا . إن الفرق بين صنعة الشعر وفن الشعر هو ، بطبيعة الحال أمر يصعب تحديده ، كما يصعب تحديد الفرق بين الشعر وفن الموال . ولن يجدينا أن نحدد مكانة كبلنج فى الشعر . وإنما كل ما نستطيع أن نقوله هو أن صنعة كبلنج أجدر بالثقة من صنعة بعض شعراء آخرين أعظم منه ، وأنه لا تكاد توجد قصيدة ، حتى فى مجموعة أعماله ، يفشل فيها فى أداء ما رسم لنفسه أن يؤديه . إن صنعة الشاعر العظيم قد تخذله أحيانا . ولكنه ، فى أعظم أحواله ، إنما يفعل مايفعله كبلنج عادة ، على مستوى أدنى – وهو أن يكتب على نحو شفاف ، بحيث يتجه انتباهنا إلى الموضوع ، وليس إلى الوسيط . مثل هذه النتيجة لا يتوصل إليها ببساطة من طريق غياب الزخرفة لأنه حتى غياب الزخرفة قد يخطىء فيوجه الانتباه إلى ذاته – وإنما من طريق عدم استخدام الزخرفة لأجل ذاتها قط[3] ، رغم أننا نجد مرة أخرى أن ما يلوح من فضول القول قد يكون هو الشىء المهم حقيقة . والآن فإن من المشاكل التى تثور فى حالة كبلنج مشكلة تتصل ببراعة الصنعة التى يلوح أنها تمكنه من أن ينتقل من شكل إلى شكل ، وإن كان يفعل ذلك دائما بمصطلح لفظى مميز له ، ومن موضوع إلى موضوع ، إلى حد لا نعى

(١) «الثور الذى فكر » فى حلبة مصارعة الثيران » غضب غضبا عظيما ، وتظاهر بالهزيمة وبان عليه القنوط فى استسلام كاستسلام التمثال ، ثم انفجر فى نوبات جديدة من الغضب – ولكن دائما بحياد الفنان الحقيقى الذى يعرف أنه ليس إلا أداة لنقل الانفعالات التى يشرب منها الآخرون ، وليس هو » .

(٢) فى « مسودات الكتاب المقدس » (وهى قصة نشرت فى طبعة سسكس وحدها) يناقش شكسبير وبن جونسون مشكلة تتعلق باختيار الكلمات ، طرحها عليهما أحد مترجمى إنجيل الملك جيمز . انظر أيضا قصيدة كبلنج عن شكسبير فى هذا الكتاب .

(٣) إن خطبة إنوباربس العظيمة فى مسرحية « أنطونى وكليوباترا » مزخرفة بدرجة عالية ولكن لهذه الزخرفة هدفا أكبر من جمالها الخاص .

معه أن هناك أى دافع داخلى قهار يجعله يكتب عن هذا الشيء بدلا من أن يكتب عن ذاك – وهو تعدد فى الملكات قد يثير فينا الريب من أنه قد لا يكون أكثر من مؤد . إننا نبحث لدى الشاعر ، كما نبحث لدى الروائى ، عما سماه هنرى چيمز بالنموذج المرتسم على البساط . وفى حالة أعظم الشعراء المحدثين نجد أن هذا النموذج يتجلى على أكمل وجه (لأننا نستطيع أن نكون على يقين من وجود النموذج دون أن نفهمه فهماً كاملا) . وأنا أذكر ييتس عند هذه النقطة بسبب التضاد بين نموه الواضح جدا فى الطريقة التى يكتب بها ، ونمو كبلنج الذى لا يتضح إلا فى الموضوعات التى يكتب عنها . نحن نتوقع أن نشعر فى حالة الكاتب العظيم بأنه كان عليه أن يكتب عن الموضوع الذى تناوله بالطريقة التى كتب بها . وليس هناك كاتب آخر فى مثل تبريز كبلنج يصعب أن نتبين وجود هذا الجبر الداخلى فيه ، مثله .

وأتقدم من المواويل الباكرة إلى ذكر طائفة ثانية من منظومات كبلنج هى تلك القصائد التى تنبع من أو تعلق على أحداث وقتية . وبعض هذه القصائد ، مثل قصيدة « هدنة الدب » التى صيغت على شكل حكاية خرافية ذات مغزى ، لا تطمح إلى بلوغ شأو كبير . غير أن القدرة على كتابة منظومات جيدة للمناسبات إنما هى ملكة بالغة الندرة على وجه اليقين : وقد كان كبلنج يتمتع بهذه الملكة ، والتزم بأن يستخدمها على نحو جاد تماما . ومن بين هذا النمط من القصائد أضع قصيدة « جزى » – وهى قصيدة أوحت بها فضائح ماركونى – فى مكانة بالغة العلو باعتبارها هجاء حارا يرتفع إلى مقام الفصاحة الحقة (وباعتبارها قصيدة تمثل ، عرضا ، أهمية تأثير صور الكتاب المقدس ولغة الطبعة المعتمدة منه فى كتابته) . وقصائده عن كندا واستراليا ، ومراسيم دفن الملك إدوارد السابع ممتازة فى بابها ، وإن لم تكن مرموقة جدا ، حين ينظر إليها مفردة . وهو يجمع إلى ملكته فى نظم المناسبات ملكة نوعين آخرين من النظم امتاز فيهما هما الابيجرامة والترنيمة . إن الابيجرامات الجيدة فى اللغة الانجليزية بالغة القلة ، وكتاب الترانيم العظماء بالغو الندرة ، ذلك أن كلا النمطين نمطان من النظم موضوعيان إلى أقصى حد : فهما يستطيعان بل وينبغى أن يحملا بشعور حاد ،ولكنه شعور ينبغى أن تتسنى المشاركة فيه على نحو كامل . وهما ممكنان لكاتب شديد اللاشخصية مثل كبلنج : وإنى لأود لو ينظر القارىء بعناية إلى « مراثى الحرب » . إنى أدعو كبلنج كاتب ترانيم عظيما . على أساس قوة قصيدته « صلاة الانسحاب » وهى قصيدة تكاد تكون أشهر من أن تحتاج إلى أن يوجه إليها انتباه القارىء ، إلا لكى نبين أنها واحدة من تلك القصائد التى يتفجر فيها شىء من مستوى أعمق من مستوى ذهن المراقب الواعى للشئون السياسية والاجتماعية – شىء

له الإلهام التنبؤى الحق . لقد كان كبلنج خليقا بأن يكون واحدا من أبرع كتاب الترانيم . ونفس هذه الملكة التنبؤية تظهر ، على المستوى السياسى ، فى قصائد أخرى له مثل « مخروط الرياح » ولكننا نجدها ذات سند أقوى من ذلك الذى نجده فى « ترنيمة الانسحاب » .

وإنه لمن المتعذر ، على أية حال ، أن نضع كل قصائد كبلنج في واحدة أو أخرى من الأبواب المتميزة العديدة . فهناك قصيدته المسماة « جثيسمانى » التى لا إخال أنى أفهمها ، والتى تزداد غموضا لأن المؤلف قد اختار أن يضعها ، منذ زمن مبكر ، فى طبعة أعماله المجموعة ، ومعها هذا العنوان الفرعى « ١٩١٤- ١٩١٨ » . ثم هناك قصائده فى الفترة المتأخرة من حياته .

ونحن نجد أن منظومات هذه الفترة المتأخرة تنم على تنوع أكبر حتى مما نجده فى قصائده الباكرة . إن كلمة « التجريب » يمكن أن يوصف بها ، وعلى نحو مشرف أيضا ، إنتاج كثير من الشعراء الذين يتطورون وتتغير درجة نضجهم . فعندما يتقدم الإنسان فى السن قد يتحول إلى موضوعات جديدة أو قد يعالج نفس موضوعاته القديمة بطريقة مختلفة . ونحن عندما نتقدم فى السن نعيش فى عالم مختلف ونغدو أناسا مختلفين فى نفس العالم الذى عرفناه . وهذه التغيرات قد يعبر عنها تغير فى الوزن أوالصور أو الشكل : فالمجرب الحق لا يحثه حب استطلاع قلق ولا رغبة فى الجدة ولا توق إلى مفاجأة الناس وإدهاشهم وإنما يحثه اضطراره إلى أن يجد فى كل قصيدة جديدة يكتبها ، كما كان الشأن فى قصائده الأولى ، الشكل الملائم لشاعر ليس له كشاعر سيطرة على نموها . غير أنه كما ان اصطلاح « نمو » لا يلوح صائبا تماما فى حالة كبلنج ، فكذلك الشأن مع مصطلح « التجريب » . إن لديه تنوعا كبيرا ، وبعض الابتكارات المرموقة جدا على وجه اليقين ، كما هو الشأن فى قصيدته « الطريق عبر الغابات » و « أغنية نساء الدانمرك على القيثار » .

ما المرأة التى تهجرها

وتهجر نار المدفأة وأكر البيت

لكى تمضى مع قاتلة الأزواج العجوز التى وخطها الشيب ؟

وفى « قصائد عن سيف ويلاند » البالغة الفتنة . بيد أنه قد كان ثمة ابتكارات باكرة تعدلها أصالة (دانى ديفر) . وثمة أيضا ، بين القصائد التالية ، قصائد بالغة الفتنة صيغت فى شكل أكثر تقليدية مثل **حديد بارد والأرض وأغنية الأطفال .**

وعلى ذلك أعترف بأن الأدوات النقدية التى نحن متعودون على استخدامها فى تحليل الشعر ونقده لايلوح أنها ذات جدوى : وأعترف –أكثر من ذلك – بأن استيطان عملياتى الخاصة لا يقدم لى عونا فإن جزءا من جاذبية هذا الموضوع يكمن فى استكشاف عقل بالغ الاختلاف عن عقلى إلى هذا الحد .

إنى متعود على البحث عن الشكل ، ولكن كبلنج لايلوح قط أنه يبحث عن الشكل ، وإنما فقط عن شكل خاص لكل قصيدة . وهكذا نجد فى قصائده تنوعا غير عادى ، ولكن ما من نسق واضح – فالصلة ينبغى أن تقام على مستوى آخر . ومع ذلك فإن هذا ليس عرضا لفراهة فارغة ، ونستطيع أن نكون على يقين من أنه لايطمح إلى نجاح شعبى أو بين فئة قليلة لأجل ذات النجاح ، إن الكاتب ليس جادا فحسب ، وإنما هو صاحب رسالة . إنه أضبط [أى قادر على استعمال كلتا يديه بسهولة متساوية] تماما : بمعنى أنه قادر تماما على التعبير عن نفسه نظما أو نثرا ، ولكن شعوره بضرورة التعبير عن الشىء الواحد فى قصة وفى قصيدة ضرورة أعمق كثيرا من مجرد عرض البراعة . ولا أعرف كاتبا فى مثل عظمة مواهبه كان الشعر ، بالنسبة له ، مجرد أداة ، مثله . إن أغلبنا يهتم بالشكل لأجل ذاته – لا منفصلا عن المحتوى ، وإنما لأننا نهدف إلى صنع شىء يكون كائنا فى المحل الأول ، شىء يكون فى مقدوره بالتالى أن يثير ، داخل نطاق محدود ، استجابات متنوعة تنوعا ملحوظا فى مختلف القراء . فعند كبلنج أن القصيدة شىء يراد به أن يكون فاعلا – وقصائده ، فى أغلب الأحيان ، قد أريد بها أن تستخرج نفس الاستجابة من جميع القراء ، وأن تستخرج فقط الاستجابة التى يمكنهم أن يشتركوا فيها . ولدى شعراء آخرين ، أو على الأقل لدى بعض شعراء آخرين ، قد تبدأ القصيدة فى تشكيل ذاتها على صورة شذرات من إيقاع موسيقى ، ويظهر تركيبها فى مبدأ الأمر على أساس شبيه بالشكل الموسيقى . ويجد مثل هؤلاء الشعراء أن من الضرورى أن يشغلوا ذهنهم الواعى بمشاكل الصانع تاركين المعنى الأعمق – إن كان هناك – ينبثق من مستوى أدنى ، وعلى ذلك فإنها مسألة تتعلق بما يؤثر المرء أن يكون على وعى به ، وعن كمية معنى القصيدة التى تنتقل مباشرة إلى العقل وكمية معناها التى تنقل ، على نحو غير مباشر ، من طريق التأثير الموسيقى فى الحساسية – متذكرين دائما ان استخدام كلمة موسيقى وأقيسة التمثيل الموسيقية ، عند مناقشة الشعر ، له أخطاره ، إذا نحن لم نراجع على الدوام حدوده ، لأن موسيقى النظم لا تنفصل عن معانى الكلمات وارتباطاتها . وعلى ذلك فإنى إذا كنت أقول إن هذا الاهتمام الموسيقى ثانوى وقليل عند كبلنج لا أضمر بذلك

أى تقليل من صنعته ، وإنما أضمر بالأحرى وجود طبقة من القيم المختلفة عن تلك التى ننتظر منها أن تحدد تركيب الشعر .

لو أننا كنا ننتمى إلى نوع الناقد المتعود على النظر إلى القصائد بمعايير « العمل الفنى » وحدها ، فلربما جنحنا إلى أن نستبعد نظم كبلنج على أساس من معايير لم يكن المراد بها أن تنطبق عليه . ولئن كنا ، من ناحية أخرى ، من نوع الناقد السيرى المهتم أولا بالأعمال من حيث هى كشف عن الإنسان ، فسنجد أن كبلنج هو أكثر الموضوعات روغانا : فما من كاتب كان أكثر منه تكتما عن نفسه ، أو أقل تقديما لمنافذ حب الاستطلاع ، والعبادة أو النفور الشخصيين .

إن القارىء المفترض ، على نحو صرف ، الذى يقع على هذه المقالة دون سابق معرفة بنظم كبلنج ربما يتخيل أنى قد وكلت فى قضية كاتب من الدرجة الثانية ميئوس منه ، وأنى أحاول - كعرض لبراعتى فى الدفاع - ان أخفف قليلا من عقوبة النسيان التى أنزلت به . وقد يتوقع المرء من الشاعر الذى يلوح أنه لا ينقل سوى هـذا القدر الضئيل من ضروب نشوته وقنـوطه الخاص أن يكون بليدا ، أو يتوقع من الشاعر الذى منح هذا القدر الكبير من وقته لخدمة الخيال السياسى أن يكون زائلا ، أو يتوقع من الشاعر المنشغل هذا الانشغال الدائم بمظاهر الأشياء أن يكون ضحلا . ونحن نعلم أنه ليس بليدا لأننا جميعا قد انتشينا فى وقت أو آخر بقصيدة أو أخرى من قصائده ، ونعلم أنه ليس زائلا لأننا نتذكر الكثير مما قرأناه ، أما عن الضحالة فهى تهمة لا يمكن أن يوجهها إليه إلا أولئك الذين لم يستمروا فى قراءته إلا باهتمام صبيانى . وفى بعض الأحيان لا يكون كبلنج متملكا بنفاذ البصر فحسب ، وإنما يكاد « يتملكه » ضرب من البصيرة الثانية . ومن العجائب الهينة الشأن ، فى حد ذاتها ، أنه ليم على أنه وضع دفاعا عن الحائط فيلقا رومانيا أعلن المؤرخون أنه لم يكن بالقرب منه قط ، ثم أثبتت الاكتشافات التالية أنه كان ، بالتأكيد ، معسكرا هناك . فهذا هو نوع الشىء الذى صار المرء يتوقعه من كبلنج . ثمة كهوف أعمق وأظلم توغل فيها ، أما أن يكون ذلك عن خبرة أو من طريق الخيال فأمر لا يهم ، وثمة إشارات إلى ذلك فى « نهاية الممر » ، وفيما بعد فى « المرأة التى فى حياته » و « فى نفس الموقف » ، ومن الغريب أن تومئ إلى هذه القصيدة قصص باكرة لـه ، لم أدرجها فى هذا الكتاب ، هى

قصيدة « الليلة البيضاء » La nuit blanche تقدم صورة تعاود الظهور فى « نهاية الممر » لقد كان كبلنج يعرف شيئا عن الأشياء الموجودة فى العالم السفلى ، وعن الأشياء التى تقع وراء التخم[١] .

لم أفسر نظم كبلنج أو القبضة الباقية التى يمكن أن تكون له عليك . وحسبى أن أساعد على إبقائه بعيدا عن الخانات الخطأ[٢] . لئن أنكر قارئ هذا الكتاب أن كبنلج كاتب منظومات عظيم فإنى لآمل - على الأقل - أن يكون قد وجد أسبابا جديدة لحكمه ، لأن التهم العادية التى توجه إليه إما غير صادقة أو هى من نافلة القول . لقد استخدمت كلمة « نظم » معتمدا عليه ، لأنه هو الذى سماه كذلك ، إن فيه شعرا ، ولكنه عندما يكتب نظما ليس بالشعر فليس ذلك لأنه حاول أن يكتب شعرا وفشل . إن له غرضا آخر ، غرض تشبث به فى نزاهة .

وهو معبر عنه فى قصيدة (من ديوان : **مجموعة متنوعة من المخلوقات**) بدا لى أنها خليقة أن تكون أشد تأثيرا إذا وردت عند نهاية هذا القسم من مقالتى مما إذا وردت فى متن الكتاب .

(١) قارن وصف العذاب فى « فى نفس الوقت» (وهى قصة خاتمتها أصدق مع الخبرة من خاتمة **صبى الأجمة**) ، هب أنك كنت وتركمان - يتذبذب - ووضع امرؤ إصبعه عليك « بصورة » وتر البانجو المشدود « التى تصف الموجة المتكسرة فى « أروع قصة فى العالم » . قارن أيضا قصة « حقيقة » (عن انفجار بركانى تحت الماء يدفع بوحش البحر إلى السطح) والقطع الافتتاحية من **أليس فى أرض العجائب** . فكلاهما يرصد أحداثا خارجية لها تراسل كابوسى مضبوط مع رعب روحى ، و « حقيقة » قصة أفضل من « فى نفس الموقف » لأن الشرح النفسى فى هذه القصة الأخيرة يجىء كهبوط عن ذروة الخبرة .

(٢) وجه دكتور ج . هـ . أولدام انتباهى إلى الملائمة بين هذا الموضوع والفصل الخاص بـ « الفن والسحر » فى ذلك الكتاب المرموق جدا **أصول الفن** للأستاذ ر . ج **كولنجوود** . ويأخذ كولنجوود كبنلج على أنه مثل لـ « الفنان ساحرا » . ويعرف الفن السحرى بأنه « فن تمثيلى وبالتالى استثارى للوجدان . وهو يستثير - لأغراض محددة - بعض الانفعالات أكثر من غيرها لكى يصرفها فى شئون الحياة العملية » . ويلوح لى أن مساهمة الأستاذ كولنجوود هنا بالغة القيمة : ولكن على حين أن كبلنج مثل طيب جدا لما يدعوه « الفنان ساحرا » لا أشعر أن « الفنان ساحرا » وصف كامل لكبلنج ككاتب منظومات .

كاتبو الخرافات [أى واضعو الخرافات على ألسنة الحيوانات]

١٩١٤ - ١٩١٨

عندما يود العالم أجمع أن يبقى أمرا فى طى الكتمان

لأن الحقيقة قلما تكون صديقا لأى جمع

يكتب الرجال مستخدمين الخرافات ، مثلما فعل أيسوب القديم

مازحين مما لن يجرؤ أحد على أن يجهر باسمه

ولا مفر لهم من هذا ، وإلا سقط

إلا إذا سرهم ألا يسمعهم أحد على الأطلاق .

- ٢ -

عبرت عن رأى مؤداه أن تنوع نظم كبلنج وطفراته من فترة إلى أخرى إنما هو أمر لا يمكن تفسيره وإضفاء نسق موحد عليه بأن نتتبع نموه كما قد نفعل مع سائر الشعراء . إن نموه لا يمكن أن يفهم من خلال نظمه وحده ، لأنه كان - كما قلت فى بداية حديثى - كاتبا للنثر - و - النظم على نحو متكامل ولكى نفهم هذه التغيرات يتعين علينا أن نضع فى اعتبارنا نثره ونظمه معا . إن كبلنج يلوح ، فى بداية الأمر ، كاتبا ذا أوجه ومشاغل مختلفة ، يتطور فى كل مرحلة تطورا كاملا ، ولا يلتزم قط بمتابعة شكل واحد من النظم إلى الحد الذى يحول بينه وبين الانتقال إلى غيره . إنه بالغ الاختلاف عن سائر الشعراء إلى حد يغرى الناقد الكسول بأن يقتصر على الزعم بأنه ليس بالشاعر على الإطلاق ، ويقف بالأمر عند هذا النحو . والتغيرات التى فى شعره ، على حين لا يمكن تفسيرها بأى تخطيط عادى للنمو الشعرى ، يمكن - إلى حد ما - أن تفسر بالتغيرات التى طرأت على ظروفه الخارجية . وأنا أقول « إلى حد ما » لأن كبلنج ، الذى لا يعدو أن يكون فى الظاهر انعكاسا للعالم المحيط به ، هو أقل الكتاب قابلية لأن يسبر له غور : موهبة عظمى فى استخدام الكلمات ، حب استطلاع مدهش وقوة ملاحظة ، بذهنه وبكل حواسه ، قناع المسلى ، ومن ورائه موهبة غريبة فى البصيرة الثانية ونقل رسائل من مكان آخر . وهى موهبة تبدو محيرة حين نغدو على وعى بها

إلى حد لا نغدو معه ، منذ ذلك الحين ، واثقين مما إذا لم تكن موجودة – وكل هذا يجعل من كبلنج كاتبا يستحيل تماما فهمه ، ويستحيل تماما التقليل من شأنه .

ومن المحقق أن الحساسية غير العادية بالبيئة هي أول ما نلاحظه في كبلنج من خصائص بحيث يمكننا – على أحد المستويات – أن نقتفى مجراه على ضوء الظروف الخارجية . إن ما كانت الحياة خليقة أن تصنعه من رجل كهذا ، لو أن ميلاده ونموه ونضجه حدث جميعا في بيئة واحدة ، أمر لا سبيل إلى تخمينه . وكما شاءت الحياة ووجهت ، فقد كانت النتيجة هي منحه حيادا وابتعاداً فريدين عن كل بيئة ، وأجنبية شاملة هي الجانب العكسي لشعوره القوى نحو الهند ونحو الامبراطورية ونحو انجلترا ونحو سسكس ، أجنبية أشبه بزائر ذكى ، على نحو مخيف ، من كوكب آخر . إنه يظل غريبا وبعيدا ، على نحو ما ، عن كل ما يوحد بين ذاته وبينه . إن القارىء الذي يمكنه أن يغوص مسافة قليلة – ولكن ليس عميقا بما فيه الكفاية – تحت سطح شعبية كبنلج كراو للحكايات ، وتالٍ للمواويل ، ويكون لديه شعور غامض بأن ثمة شيئا من تحت ، معرض لأن يقدم تفسيرا خاطئا لهذا الشعور بعدم الراحة .

وقد حاولت أن أقلقل الاعتقاد بأن كبلنج مجرد كاتب سجعات : وعلينا الآن أن نرى ما إذا كانت هذه « السجعات » « سياسية » بالمعنى الانتقاصى لهذه الكلمة .

إن كون المرء قد ولد في الهند وقضى أول سنوات يتذكرها هناك ظرف عظيم الأهمية بالنسبة لطفل على هذه الدرجة من قابلية الانطباع . وكون المرء قد قضى سنوات ما بين السابعة عشرة والرابعة والعشرين يكسب عيشه هناك هو ، بالنسبة لشاب نضجه بالغ التبكير ، ودقيق الملاحظة ، خبرة مهمة أيضا . ونتيجة ذلك – فيما يبدو لي – أن ثمة طبقتين في تذوق كبلنج للهند : طبقة الطفل وطبقة الشاب . وقد كان هذا الأخيرهو الذى لاحظ البريطانيين في الهند ، وكتب حكاياته الأقرب إلى الازدهاء بالنفس واللوذعية عن دلهى وسيملا ، ولكن الأول هو الذى أحب البلد وشعبه . وفي حكاياته الهندية – فإن الشخصيات الهندية هي على الإجمال – الأكثر واقعية ، لأنها معالجة بتفهم الحب . إن المرء لا يكون شديد المحبة فيما بين السابعة عشرة والرابعة والعشرين . ولكن بورن باجات ، والشخصيات الهندية الأربع العظيمة في كيم ، هم الحقيقيون : اللاما ، ومحجوب على ، وهورى تشندر موكرجى ، والأرملة الغنية من الشمال ، أما عن البريتونيين فإن من يتعاطف معهم أكثر من غيرهم هم الذين عانوا

أو سقطوا – إن ماكنتوش جلال الدين قد تعلم أكثر مما تعلمه ستريكلاند[١] . إن كبلنج ينتمي إلى الهند على نحو يختلف عن انتماء أي انجليزي آخر كتب ، ويختلف عن أي هندي بعينه ، له جنس وعقيدة ومسكن محلي ، و – إذا كان هندوكيا – طبقة اجتماعية . بل إنه يكاد يمكن أن يسمى : أول مواطن هندي . وعلاقته بالهند تحدد ذلك الجزء منه الذي هو أهم جزء في الإنسان : اتجاهه الديني ، إنه اتجاه تسامح شامل [٢] . إنه ليس بغير المؤمن ، بل على العكس من ذلك فهو يستطيع أن يتقبل كل العقائد : عقيدة المسلم والهندوكي والبوذي أو البارسي أو الجايني أو حتى (خلال خياله التاريخي) الميثرى . ولئن كان فهمه للمسيحية أقل ودا فذاك راجع إلى خلفيته الأنجلو – سكسونية . ولا ريب في أنه قد رأى في الهند ما فيه الكفاية من رجال الدين ، كمستر بنيت في قصة كيم .

إن تفسير شعور كبلنج نحو الامبراطورية ، وشعوره نحو سسكس فيما بعد ، على أنهما مجرد حنين من جانب رجل بلا بلد ، وعلى أنهما حاجة إلى العون يستشعرها رجل لا ينتمي لخليق بأن يكون غلطة تحول بيننا وبين تفهم مساهمة كبلنج الفريدة . والتخلص من مشاعره الوطنية على هذا النحو ليس ضروريا إلا لمن يرون أن مثل هذه المشاعر ليست بالموضوع الملائم للشعر . ربما كان هناك من هم على استعداد لأن يسمحوا في الشعر بالتعبير عن الوطنية إذا هي كانت تقف موقف الدفاع . فهنري الخامس عند شكسبير مقبول – بكل تفاصحه الذي كان خليقا أن يكون محرجا لولا ذلك – لأن الجيش الفرنسي كان أكبر بكثير من القوة الانجليزية ، حتى على الرغم من أنه لا يكاد يمكن وصف حرب هنري بأنها حرب دفاعية . غير أنه إذا كان ثمة تحيز ضد الشعر الوطني فإن ثمة تحيزا أقوى ضد الوطنية الامبراطورية في الشعر . وعند الكثيرين غدت الامبراطورية شيئا يُعتذر عنه ، على أساس أنها تكونت مصادفة ومضيفين أنها مسألة مؤقتة على أية حال ، وستتمثل في نهاية الأمر في رابطة عالمية شاملة من نوع ما . بل إنه لينتظر من الوطنية ذاتها ألا تكون مفصحة . غير أنه ينبغي علينا أن نعود أنفسنا على أن ندرك أن الامبراطورية لم تكن ، في نظر كبلنج ، مجرد فكرة ، فكرة طيبة أو سيئة ، وإنما كانت شيئا يشعر بواقعيته . ومن المحقق أنه

(١) للوقوف على موضوع أخلاقيات كبلنج ، وأنماط الرجال التي يحترمها ، انظر مقالة قيمة لمستر بونامي دوبريه في كتاب **المصباح والمزهر** . ونقدي الوحيد لهذه المقالة هو أنها لا تدخل في حسبانها أعمال كبلنج التالية بما فيه الكفاية .

(٢) وليس تسامح الجهل أو اللامبالاة . انظر **علامة الوحش** التي يحتمل أن من لا يؤمنون بوجود الوحش يعتبرونها قصة متوحشة .

فى تعـــبيره عن شـــعوره لم يكن يـرمى إلى تملـق الغرور القومى أو العـنـصرى أو الامبراطورى أو يحاول تقديم برنامج سياسى . لقد كان يرمى إلى أن ينقل وعيا بشىء موجـود - كـان يشعـر بأن أغلب الناس على وعى بالغ النقص به . إنه وعى بالجلال ، يقينا ، ولكنه كان - قبل ذلك - وعيا بالمسئولية .

إن هناك مسألة ما إذا كان « الشعر السياسى » مسموحا به ، وهناك مسألة الطريقة التى كان بها شعر كبلنج السياسى سياسيا ، وهناك مسألة كنه مبادئه السياسية ، وأخيرا تبقى مسألة ما ينبغى علينا أن نقوله عن ذلك الجزء الكبير من عمله الذى لا يمكن أن يوصف - مهما مططنا الاصطلاح - بأنه سياسى على الإطلاق .

ومن الملائم أن نوجه الانتباه إلى كاتب انجليزى آخر عظيم وضع السياسة فى النظم - وهو دريدن . إن مسألة ماإذا كان كبلنج شاعرا ليست منبتة الصلة بمسألة ما إذا كان دريدن شاعرا . لقد كان مؤلف « أبشالوم وأخيتوفيل » يتهكم بـ قضية خاسرة ، عند النظر إلى الوراء، وكان يقف على الجانب الناجح ، أما مـؤلف « الأيل والنمر » فكان يدافع عن قضية فى السياسة الكنسية ، وكان هذان الهدفان ، كلاهما ، بالغى الاختلاف عن ذلك الذى رسمه كبلنج لنفسه . إن كلا من قصيدتى دريدن أشد سياسية - فى توسلها إلى العقل - من أى قصيدة لكبلنج ، غير أن الرجلين كانا يشتركان فى الكثير . لقد كان كلاهما أستاذا للعبارة ، وقد استخدم كلاهما إيقاعات أقرب إلى البساطة بتنويعات بارعة ، واستخدم الاثنان وسيطهما لنقل تقرير بسيط قوى أكثر مما استخدماه لنقل نموذج موسيقى من النغمات الانفعالية الفوقية (وإذا كان من الممكن أن نستخدم هذين المصطلحين دون خلط) فقد كانا كلاهما شاعرين كلاسيكيين أكثر منهما رومانسيين . إنهما يتوصلان إلى الشعر من طريق الفصاحة ، ولدى كليهما تكون للحكمة أولوية على الإلهام ، وكلاهما أشد اهتماما بالعالم المحيط به منه بأفراحه وأحزانه الشخصية ، يعنى بمشاعره الشخصية من حيث مشابهتها لمشاعر سائر الناس أكثر من عنايته بها من حيث خصوصيتها غير أنى لا أود أن ألح على هذا التشابه أكثر مما ينبغى ، ولا أود أن أتجاهل الاختلافات الكبرى بينهما : ولئن لم تكن هذه المقارنة فى صالح كبلنج ، من بعض النواحى ، فينبغى أن نتذكر أنه كان يمتاز بصفات أخرى لا تدخل فى المقارنة على الاطلاق .

من المحقق أن كبلنج كان ينظر إلى النظم - كما كان ينظر إلى النثر - على أنه وسيط لهدف عام . وإذا أردنا أن نصدر حكما على هدفه فينبغى علينا أن نحاول وضع أنفسنا فى المواقف التاريخية التى كتبت أعماله المتنوعة تحت ظلها . وسواء ما إذا كان

تحيزنا ميالا إليه أو عدائيا ، فإنه لا يجمل بنا أن ننظر إلى ملاحظاته عن أحد المواقف التاريخية من وجهة نظر فترة تالية . كذلك ينبغي أن ننظر إلى عمله ككل ، وإلى سنواته الباكرة في ضوء سنواته التالية ، وألا نبالغ فى أهمية قطع أو عبارات معينة قد لا نميل إليها . فحتى هذه القطع والعبارات

قد يساء فهمها . إن المستر إدوارد شانكس الذى وضع أحسن كتاب قرأته عن كبلنج (والذى يلخص فصله المسمى « نبى الامبراطورية » آراء كبلنج السياسية على نحو يدعو للإعجاب) يقول عن القصيدة المسماة « نهب » وهى موال جندى ، تصف طرق نهب الكنوز المخبوءة من أهل البلاد) « هذه قصيدة مقيتة تماما ، وإنها لتجعل شارح كبلنج يحمر خجلا حينما يحاول تفسيرها » فهذا القول يقرأ فى القصيدة موقفا لم تتجه إليه شكوكى قط . ولست أعتقد أن كبلنج كان ، فى هذه القصيدة ، يزكى جشع وطمع مثل هذه الاستثناءات ، أو أنه كان يغتفر السلب والنهب . فلو أننا ظننا ذلك لانبغى علينا أيضا أن نفترض أن قصيدة « السيدات » كتبت لتمجيد التزاوج السلالى المتفرق من جانب الجنود المحترفين المعسكرين فى أراض أجنبية . لا شك فى أن كبلنج – فى الفترة التى تنتمى إليها هذه القصائد – كان يشعر بأن الجندى المحترف ، وكذلك ضابطه ، لم يكونا يلقيان تقديرا من بنى جلدتهم المسالمين فى بلادهم ، وأن معالجة الجندى ، والجندى المسرح من الخدمة ، كانت تتضمن – فى أكثر الأحيان – ما هو أقل من العدالة الاجتماعية . ولكنه كان مهتما بأن يعرفنا بالجندى لا أن يبرزه فى صورة مثالية . وقد كان الإسراف فى العاطفية يثيره ، وكذلك الانتقاص من قدر المرء ، أو إهماله ، فإن كلاً من هذين الموقفين معرض لأن يستثير صاحبه .

قلت إنه لا يوجد فى كبلنج – كشاعر – نمو وإنما طفرة ، وإنه لكى نجد التطور ينبغى علينا أن ننظر إلى التغيرات التى طرأت على البيئة وعلى الرجل نفسه . إن أول فترة له هى فترة الهند ، والثانية هى فترة السفر والإقامة فى أمريكا ، والثالثة هى فترة استقراره فى سسكس . وهذه التقسيمات واضحة . غير أن الشيء الذى ليس بهذا الوضوح هو تطور نظرته إلى الامبراطورية ، وهى نظرة تتمدد وتتقبض فى آن واحد . لقد ظل دائما أبعد ما يكون عن أن تعوزه الروح الناقدة لعيوب وأخطاء الامبراطورية البريطانية ، ولكنه كان يؤمن إيمانا صلبا بما ينبغى عليها ، وما يمكن لها ، أن تكونه . وفى مرحلته الأخيرة نجد أن انجلترا ، وجزءا معينا من انجلترا ، يغدوان مركز رؤياه ، فهو أشد اهتماماً بمشكلة سلامة لب الامبراطورية ، حيث أن هذا اللب شيء أقدم وأكثر طبيعية وأبقى على الزمن . ولكن رؤياه تصطنع فى نفس الوقت نظرة

أعرض ، فيرى الامبراطورية الرومانية ومكان انجلترا فيها . وتكاد رؤياه أن تكون رؤيا امبراطورية مثالية تقوم في السماء . ومع كل خياله الجغرافي والتاريخي لم يكن هناك من هو أقل منه اهتماما بالإنسان في قلب الجماهير ، أو بمعالجة الناس في قلب الجماهير . فقد كان رمزه فردا معينا على الدوام . وقد كان هذا الرمز ، في وقت من الأوقات ، يتجسد في رجال من نوع ملفاني أو ستريكلاند . ثم أصبح يتجسد في بارنسيوس وهويدن . إن الآلات الفنية لا تفقد جاذبيتها في نظره ، فاللاسلكي والطيران يليان البخار ، وفي واحدة من أكثر قصصه لا دنيوية- قصة « هم » - نجد أن نموذجا باكرا - لا يعتمد عليه كثيرا - للسيارة يلعب دورا كبيرا : غير أن بارنسيوس وهويدن أهم من الآلات فأحدهما هو المدافع عن حضارة (وأقول حضارة ، لا الحضارة بالمعنى المجرد لهذه الكلمة) ضد الهمجية . والآخر يمثل ذلك الاتصال الضروري للحضارة بالتربة .

قلت إن هناك دائما شيئا أجنبيا في كبلنج ، وكأنه زائر من كوكب آخر . وربما كان ما زال يلوح لبعض القراء أجنبيا في توحيده بين نفسه وسسكس . إن ثمة عنصرا من البراعة Tour de force في كل عمله ، يجعل بعض القراء على غير راحتهم . فنحن نشك في الناس الأذكى مما ينبغي وكبلنج معرض لأن يثير شيئا من عدم الثقة الذي أثاره رجل آخر كان أجنبيا على نحو بالغ الاختلاف ، وعلى مستوى أشد دنيوية - وإن كانت له هو الآخر رؤياه للامبراطورية ولمعانه من نفاذ البصيرة العميق . فحتى الذين يعجبون بدزرائيلي أشد الإعجاب قد يجدون أنفسهم أشد استراحة إلى جلادستون ، سواء كانوا يحبون الرجل ومبادئه السياسية أو لا . غير أن أجنبية دزرائيلي كانت مسألة بسيطة نسبيا . ولا ريب في أن اختلاف البيئة الباكرة ، الذي ترجع إليه أجنبية كبلنج ، قد أمده بفهم للريف الانجليزي يختلف عن فهم الرجل الذي ولد ونشأ فيه ، وأثار فيه أفكارا بخصوصه يحسن أهله صنعا إذا هم ألقوا بسمعهم إليها .

ربما كان من سوء حظ صيت الإنسان أن ينال نجاحا كبيرا ، في فترة مبكرة من حياته ، بعمل واحد ، أو بنمط واحد من الأعمال ، لأن عمله الباكر سيكون - في هذه الحالة - هو ما يُذكر به ، ولن يأبه الناس (والنقاد قبل غيرهم في بعض الأحيان) لمراجعة آرائهم فيه بما يتمشى مع أعماله التالية . أضف إلى ذلك أنه في حالة كبلنج قد يصطلح التحيز ضد مضمونه مع الافتقار إلى فهم شكله على إنتاج إدانة له ، لا اتساق بها ، فهو قد دعي من حزب التوري بسبب مضمونه ودعي صحفيا بسبب أسلوبه .

ليس هناك قارىء منتبه لكبلنج يستطيع ، على أية حال ، أن يذهب إلى أنه لم يكن على ذكر من أغلاط الحكم البريطاني : فالمسألة ببساطة هى أنه كان يعتقد أن الامبراطورية البريطانية شيء طيب وأنه كان يريد أن يضع أمام قرائه مثالا لما ينبغي أن تكون عليه ، وإن كان على وعى حاد بصعوبة مجرد الدنو من ذلك المثال ، والخطر المستمر من النزول حتى عن المستوى الذى قد يتوصل إليه . ولست أستطيع أن أجد أى تبرير للتهمة القائلة بأنه كان يعتنق عقيدة تفوق جنس على غيره من الأجناس . لقد كان يعتقد أن استعداد البريطانيين للحكم أكبر من استعداد غيرهم ، وأنهم يشتملون على عدد أكبر من الرجال الرحماء ، غير القابلين للرشوة ، وغير الباحثين عن مصلحتهم الشخصية وكان يعلم أن التشكك في هذه المسألة لا يحتمل أن يؤدى إلى زيادة في السخاء قدر ما سيؤدى إلى ارتخاء الحس بالمسئولية . غير أنه لا يمكن اتهامه بأنه كان يعتقد أن أى بريتوني – لا لشيء إلا لجنسه البريطاني – هو بالضرورة ، وعلى أى نحو ، متفوق – أو حتى مساو – لفرد من جنس آخر . فأنماط الرجال الذين ينالون إعجابه غير محدودين بأى تحيز . وأنضج عمل له عن الهند وأعظم كتبه هو « كيم » .

إن الفكرة القائلة بأن كبلنج مسل شعبى ترجع إلى الحقيقة الماثلة فى أن أعماله قد ذاع صيتها وأنها تسلى . ومهما يكن من أمر ، فإنه لمن المسموح به أن تعبر عن الآراء الرائجة فى عصرك بأسلوب غير رائج : غير أنه مما لا ينال القبول أن يعتنق امرؤ آراء غير رائجة ويعبر عنها على نحو بالغ الجاذبية . ولست أرغب فى أن أمضى فى الجدال حول نزعة كبلنج « الامبراطورية » الباكرة ، لأن ثمة حاجة إلى الحديث عن نمو آرائه . وينبغى أن يقال عند هذه النقطة ، وقبل المضى إلى أمام ، إن كبلنج ليس بالمنظر ولا هو بالرجل صاحب البرنامج . إن آراءه لا ينبغى النظر إليها على أنها نقيض آراء مستر هـ . ج ولز . إن خيال مستر ولز شيء وآراءه السياسية شيء آخر . وهذه الأخيرة تتغير ولكنها لا تنضج . غير أن كبلنج لم يكن يفكر – بالمعنى الذى يمكن به نسبة هذا النشاط إلى مستر ولز . إن هدفه ، وملكته ، انما يتمثلان فى جعل الناس يرون . ذلك أن الشرط الأول للتفكير الصائب هو الإحساس الصائب . والشرط الأول لفهم بلد أجنبى هو أن تشمه كما تشم الهند فى قصة « كيم » . وإذا كنت قد رأيت وشعرت حقا وصدقا ، وكان الله قد منحك القوة ، فقد يكون بمقدورك أن تفكر على النحو الصحيح .

إن أبسط تلخيص للتغير الذى طرأ على كبلنج فى سنواته الوسطى هو «نمو الخيال الامبراطورى إلى خيال تاريخى » ولا بد أن يكون استقراره فى سسكس

قد أسهم فى هذا النمو إلى حد ليس بالضئيل : لأنه كان يجمع بين كل من الاتضاع الذى يجعله يخضع ذاته للمهاد المحيطة به ، وجدة رؤية الغريب . وستكون إشاراتى هنا إلى قصص أكثر منها إلى قصائد : وذلك لأن الوحدة التالية عنده انما هى قصيدة وقصة معا ، أو قصة وقصيدتان ، يجتمعان على صنع شكل لم يستخدمه أحد ، على نفس النحو ، ولا يحتمل أن يبزه فيه أحد فى يوم من الأيام . وعندما أتحدث عن « الخيال التاريخى » لا أفترض أن هناك نوعا واحدا منه فقط . إن ثمة نوعين مختلفين منه يمثلهما ڤيكتور هيجو وستندال فى وصفهما لمعركة واترلو . فهى عندالأول هجمة الحرس القديم وطريق أوهين الغائص ، وهى عند الثانى إدراك فابريس المفاجىء أن الجلبة البسيطة المدمدمة من حوله انما مبعثها الرصاص . إن مؤرخ النوع الأول هو الذى يضفى حياة على المجردات . والمؤرخ الذى ينتمى إلى النوع الآخر قد يضمن حضارة بأكملها فى سلوك فرد واحد . ويستطيع مستر ولز أن يضفى جلالا ملحميا على تجميع ثروة أمريكية .

إن الخيال التاريخى قد يمنحنا وعيا مخيفا بمدى الزمن أو قد يمنحنا إحساسا دائما بقرب الماضى . وقد يفعل كلا الأمرين . وكبلنج ، خاصة فى **عفريت تل بوك ومكافآت وجنيات** ، يرمى – فيما أظن – إلى أن يمنحنا فى آن واحد احساسا بقدم انجلترا ، وبعدد الأجيال والشعوب التى فلحت التربة ، ثم دفنت تحتها بدورها ، وبمعاصرة الماضى . أما وقد كشف فى الماضى عن إمساك تخيلى بناصية المكان ، بما فيه انجلترا ، فإنه يتقدم الآن إلى إنجاز مشابه فى الزمان . إن حكايات التاريخ الانجليزى بحاجة إلى أن تدرس من حيث علاقتها بما تلاها من قصص عن سسكس المعاصرة ، مثل **مسكن مفروش وزوجة ابنى وبيت الأمانى** ، إلى جانب **هم** فى أحد أوجه هذه القصة الغريبة . إن وعى كبلنج بسسكس

وحبه لها مسألة بالغة الاختلاف عن شعور أى كاتب « إقليمى » آخر تقبل شهرته المقارنة به مثل توماس هاردى . فليس الأمر مقصورا على أنه كان على درجة عالية من الوعى بما ينبغى صيانته ، على حين أن هاردى هو كاتب سجلات الاضمحلال . أو أنه كتب عن سسكس التى وجدها ، بينما كتب هاردى عن دورست التى كانت قد بدأت تختفى فعلا فى صباه . وإنما الأمر ، أولا ، هو أن ضمير « كاتب الخرافات ، ووعى الخيال السياسى والتاريخى يعملان دائما . إن النظر إلى كبلنج على أنه كاتب كان يتحول بيده إلى أى موضوع ، ويكتب عن سسكس لأنه استنفد مادته الأجنبية والامبراطورية ، أو أشبع طلب الجمهور لها ، أو لمجرد أنه كان حرباء تتلون بلون بيئتها ، إنما هو تنكب لسواء السبيل كلية : فإن أعماله التالية هذه استمرار وإتمام للأولى .

وثاني خصيصة تنفرد بها قصص كبلنج عن سسكس قد أشرت إليها بالفعل ، ألا وهي الحقيقة الماثلة في أنه يجلب إلى عمله جدة عقل وحساسية نميت وأنضجت في بيئة مختلفة تماما : إنه يكتشف ميراثاً ضائعاً ويعيد المطالبة به . إن لآل تشابين الأمريكيين ، في **مسكن مفروض** ، دورا سلبيا : والبطل في القصة هو البيت والحياة التي يتضمنها ، مع إضمار عميق لأن ابن الريف ينتمي إلى الأرض ، ومالك الأرض إلى مستأجريه ، والمزارع إلى عماله ، وليس العكس . وهذا عكس متعمد لقيم المجتمع الصناعي . ومن المحقق أن آل تشابين (باستثناء مجيئهم من بلد ذي عقلية صناعية) نوع من القناع لكبلنج ذاته . وهو أيضا وراء بطل قصة أقل نجاحا ، في نفس المجموعة ، هي قصة **ابن زوجتي** (وأنا أدعو هذه القصة أقل نجاحا لأنه يلوح أنه يبرز مغزاها الأدبي على نحو مباشر أكثر من اللازم قليلا ، ولأن التقابل بين مجتمع مثقفي لندن - أوالضواحي - وابنة المحامي الخرساء ، المولعة بالصيد ، قد ألح عليه أكثر من اللازم . إن التضاد بين عالم رعوي ما زال الذي من الدرجة الثانية فيه يشترك في الخير ، والعالم الثقافي الذي ما هو من الدرجة الثانية فيه زائف عادة ، وممل دائما ، ليس عادلا تماما . والعداء الذي يكشف عنه إزاء هذه الفئة الأخيرة يوحي بأنه لم تكن عينه مثبتة على الموضوع لأننا لا نستطيع أن نحكم إلا على ما نفهمه ، ولابد لنا دائما من أن نعيش ونتناول طعام العشاء مع المعارضة . وأهم شيء في هذه القصص ، وفي « بيت الأمنية » ، و« الغدير الصديق » إنما هو رؤية كبلنج لأناس التربة . إنها ليست رؤية مسيحية ولكنها على الأقل رؤية وثنية ومعارضة للنظرة المادية : إنها استبصار بتناغم مع الطبيعة لابد من إعادة إقراره إذا أراد المسيحيون استعادة الخيال المسيحي حقيقة . ومرة أخرى نجد أن ما يحاول توصيله ليس برنامجا للإصلاح الزراعي وإنما هو وجهة نظر لا سبيل للعقلية الصناعية إلى فهمها . ومهما كانت القيمة الفنية للعنصر الذي من الواضح أنه غير قابل للتصديق ، عنصر الخارق للطبيعة في قصة « بيت الأمنية » ، وهو يتحد على نحو فاتن مع الواقعية الدميمة لنساء الحوار والحافلة الريفية والفيلا في الضواحي وسرطان الفقراء .

وهذه القصة الصلبة الغامضة ينبغي أن تدرس من حيث علاقتها بالقصيدتين الصلبتين الغامضتين (وهما غير مدرجتين هنا) اللتين تسبقانها وتليانها ، واللتين كانتا خليقتين بأن تكونا أشد صلابة وغموضا بدون القصة . ونحن عند هذه المرحلة نكون قد قطعنا شوطا طويلا ، بعيدا عن مجرد راوي القصة : بل بعيدا حتى عن الرجل الذي شعر بأن من واجبه أن يحاول إيضاح أشياء معينة لبني وطنه الذين لا يريدون أن يبصروها وما كان ليظن أن كثيرين في عصره ، أو في أي عصر ،

سيتجشمون مشقة فهم أمثولاته الرمزية ، أو حتى أن يقدروا دقة الملاحظة ، وآلام حساب اختيار العناصر والجمع بينها ، واختيار الكلمات والعبارات التى أنفقها على رسمها . ولابد أنه كان يدرك أن شهرته كانت ستقف فى طريق ذلك ، شهرته كراوٍ للقصص وشهرته كـ « صحفى من حزب التورى » ، وشهرته ككاتب سهل يمكن أن يخط شيئا عن أحداث الأمس ، بل وشهرته كمؤلف كتب للأطفال كان الأطفال يحبون أن يقرءوها وأن يستمعوا إليها .

وأعود من حيث بدأت . إن قصائده الأخيرة – كقصصه الأخيرة التى تنتمى إلى نفس الفترة – أغمض أحيانا لأنها تحاول التعبير عن شيء أشد اختلافا – من قصائده الباكرة . فهى قصائد كاتب أحكم وأنضج . ولكنها لا تنم على أى انتقال من « النظم » إلى « الشعر » : فهى فى مثل أدائية عمله الباكر ، وإن كانت قد صارت الآن أدوات لغرض أنضج . لقد كان بمقدور كبلنج أن يتناول – من البداية إلى النهاية– تنوعا ملحوظا من الأوزان وأشكال المقطوعات ، باقتدار تام ، وإنه ليدخل تنويعات ملحوظة خاصة به ، غير أنه ، كشاعر ، لا يحدث ثورة . إنه ليس واحدا من أولئك الكتاب الذين يستطيع المرء أن يقول عنهم إن **شكل** الشعر الانجليزى سيكون دائما مختلفا عما كان خليقا أن يكونه ، لو أنهم لم يكتبوا . فما يفرق أساسا بين « نظمه » و « الشعر » هو تبعية التشويق الموسيقى . من المحقق أن كثيرا من قصائده ، إذا حكمنا عليها أذنيا ، تولد انطباعا بالحالة النفسية ، وبعضها يحاكى أصوات الطبيعة على نحو متميز ، غير أن ثمة علم هارمونية للشعر ليست فقط مجاوزة لمداها ، وإنما هى قد كانت خليقة بأن تعطل نيتها . من الممكن أن يحتج باستثناءات ولكنى أتحدث عن عمله ككل ، وأنا أذهب إلى أنه إذا لم يفهم المرء الهدف الذى ينفخ الحياة فى نظمه ككل فإنه لا يكون مستعدا لأن يفهم الاستثناءات .

ولست أتقدم بأى اعتذار عن كونى قد استخدمت مصطلحى «نظم» و «شعر » على نحو فضفاض : بحيث أنه عندما أتحدث عن عمل كبلنج كنظم وليس كشعر يظل بمستطاعى أن أتحدث عن مؤلفاته الفردية كقصائد ، وأذهب أيضا إلى أن ثمة « شعرا » فى « نظمه » . وحيث يكون المصطلح فضفاضا ، ولا يكون لدينا كلمات للتعبير عن تفرقات نحسها ، تتمثل دقتنا الوحيدة فى أن نكون واعين بنقص أدواتنا وبالمعانى المختلفة التى نستخدم بها نفس الكلمات . وينبغى أن يكون واضحا أنى عندما أقابل كلمة « نظم » بكلمة « شعر » لا أضمر ، فى هذا السياق ، حكما قيميا . ولست أعنى هنا بالنظم عمل رجل كان يود أن يكتب شعرا لو استطاع : وإنما أعنى به شيئا يؤدى ما لا يستطيع « الشعر » أن يؤديه . فالفرق الذى كان خليقا بأن يحيل منظومات كبلنج إلى شعر لا يمثل فشلا أو نقصا : لقد كان يعرف تماما ما يفعله ، ومن زاوية

نظره كان المزيد من « الشعر » خليقا بأن يتدخل في هدفه . وأنا أدعى أن من حقنا ، عند الحديث عن كبلنج ، ان نستخدم عبارة « نظم عظيم » . أما من هم مشاهير الشعراء الآخرين الذين ينبغى إدراجهم في فئة ناظمى الشعر العظماء فسؤال لا أحاول هنا أن أجيب عنه . لأنه مما يعقده الحقيقة الماثلة في أننا نعالج أمورا في مثل لا تحدد شكل وحجم سحابة ، أو بداية ونهاية موجة غيران الكاتب الذى يكون عمله نظما ، بوضوح ، على الدوام ، ليس بالناظم العظيم : إذ على الكاتب الذى يريد أن يكون كذلك أن يكون في بعض عمله ما لا نستطيع أن نجزم بأنه نظم أو شعر . إن الشاعر الذى لا يمكنه أن يكتب « نظما » ، عندما يكون النظم هو الأمر المطلوب ، خليق بأن يكون مفتقرا إلى ذلك الحس بالبناء الذى يجعل القصيدة ، مهما كان طولها ، مقروءة . وأنا خليق بأن أقول أيضا إننا نفترض ، في يسر أكثر من اللازم ، أن أقيم الأشياء أندرها ، والعكس بالعكس . وأستطيع أن أفكر في عدد من الشعراء كتبوا شعرا عظيما ، ولكنى لا أستطيع أن أفكر إلا في شعراء قلائل جدا أستطيع أن أدعوهم ناظمين عظماء . وما لم أكن مخطئا فإن مكانة كبنلج في هذا الباب ليست عالية فقط ، وإنما هى فريدة أيضا .

مثل هذه التأملات يمكن متابعتها إلى ما لا نهاية ، ولكن هذه المقالة ترمى إلى أن تكون مقدمة : ولئن أعانت القارىء على أن يدنو من نظم كبلنج بذهن متجدد ، وأن ينظر إليه في ضوء جديد ، وأن يقرأه - كأنما للمرة الأولى - فإنها تكون قد أدت غرضها .

٢٦ سبتمبر ١٩٤١

كلمة تمهيدية(*)

(١٩٤٢)

من المنطقى أن يتساءل قارىء المقتطفات التالية من أعمال جويس النثرية عن الأساس الذى أقمت عليه اختيارى . إن المحرر لا يدعى أنه اختار مايمكن أن يوصف بأنه « خير » ماكتب جويس ، ويؤمن بأنه لا يمكن تطبيق مثل هذا المبدأ على إنتاج كاتب مثل جويس : سواء فى كتاب من هذا الحجم أو فى كتاب أكبر حجما . إن كتابيه الأخيرين (يوليسيز) و (مأتم فينجانز) متقاربان من حيث البناء وهما يعتمدان كثيرا على ما يحدثه عنصر التجميع من تأثير إلى الحد الذى يتعذر معه أن نختار منهما إلا الأجزاء التى يمكن للقارىء أن يفهمها منفصلة . وقد ترددت كثيرا إزاء عملية الاختيار من هذين الكتابين إذ كان على أن أختار قطعة أو أخرى ، فى أوقات مختلفة ، تلائم حالتى النفسية ورغبتى فى أن أعرض الأوجه المختلفة للكتابين . وربما لاح أنه كان يمكن لى أن أختار « خير » قصة من قصصه القصيرة التى أدرجها فى مجموعته (أناس من دبلن) . كنت خليقا ، إذا كنت سأختار أجمل قصة من تلك القصص ، بأن اختار القصة المسماة « الموتى » (وآمل أن يكون لدى قارىء هذه المختارات من حب الاستطلاع مايدفعه إلى الرجوع إلى مجموعة « أناس من دبلن » وقراءة تلك القصة) ولكن أمرا واحد حال دون تحقيق ذلك : وهو أن قصة « الموتى » من الطول إلى الحد الذى لا يتفق وما طلب إلى مراعاته عند تصنيف هذا الكتاب . والأمر الثانى الذى منعنى من إدراجها هو إيمانى بأن القصة القصيرة التى اخترتها هنا أخلق بأن تفضى بالقارىء إلى كتاب جويس التالى : (صورة فنان شاب) على نحو أكثر مباشرة .

لقد قر قرارى على أن خير أساس للاختيار يمكن للقارىء من طريقه أن يعى استمرار تطور جويس من كتاب إلى كتاب هو أن أختار نصوصا يكون المؤلف ماثلا فيها ، إما طفلا أو شابا ، إما مراقبا أو بطلا . إن المؤلف فى قصة (الشقيقات) مجرد مراقب ، ولكن تأثير القصة قد كان بحيث يصيبه الكلال لو لم نكن على بينة من

(*) مقدمته لكتاب « التعريف بجيمز جويس : مختارات من كتابات جويس النثرية » فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٦٢ .

أننا نراها من خلال عيني طفل . فأول ما ينبغي علينا أن نفعله عند تناول إنتاج جويس هو أن نتذوق مدينة دبلن كما عرفها ، في طفولته ومراهقته ، وعلى النحو الذى عرفها عليه . ومشهد الحفلة العائلية الذى اخترته من (صورة فنان شاب) ، بما يتضمنه من نزاع مرير حول پارنل ، إنما كتب بنفس الواقعية التي تسود مجموعة (أناس من دبلن) وقد أدرجته أيضا لمزاياه الخاصة . إن هذا المشهد هو أكثر مشاهد (صورة فنان شاب) استقلالا بذاته وربما أمكن أن يعد فى حد ذاته صورة أخرى من مجموعة (أناس من دبلن) لأنه وثيقة تاريخية أيضا . ولو كان من حقي أن أعيد ترتيب مقتطفات كتاب ينشر بعد وفاة مؤلفه – مثل هذا الكتاب – لكان من الشائق أن أتبع المشهد الذى يمثل ستفن ديدالوس (المؤلف) في سني دراسته بالمشهد الذى يمثله فى (يوليسيز) وقد صار هو نفسه مدرسا . ولكنى أومن بأن خط الترجمة للنفس الذى حرصت على تتبع مساره في هذا الكتاب لن يجعل من العسير على القارىء أن ينتقل من أسلوب (صورة فنان شاب) إلى أسلوب (يوليسيز) .

كانت عملية الاختيار من (يوليسيز) و (مأتم فينجانز) أشد عسرا . فأول هذين الكتابين ، كما يعلم كل إنسان ، مقسم إلى حكايات لكل منها صلة ما بحكايات (الأوديسية) . ولما كنت أريد أن أختار نصوصا كاملة في حد ذاتها بقدر المستطاع فقد حصرت اختيارى في نطاق الجزء الأول من رواية (يوليسيز) ، ذلك أن الحكايات التى تلى هذا الجزء أشد طولا وهي إلى جانب ذلك أعصى على الفهم عند قراءتها منفصلة . ولو كنت قد جريت على مبدأ اختيار عدد أكبر من النصوص أو المقتطفات الأشد قصرا لكان في مقدورى أن أتتبع تطور و « تنوع » طريقة جويس فى الكتابة على نحو أوضح وأشد اطرادا ، ولكن المنتخبات التى تصنف على مثل ذلك الأساس ، وإن بدت شائقة ومضيئة للقارىء الذى يعرف نصوص جويس سلفا ، لن تؤتى نتيجة إلا إدخال الاضطراب على من يقرأون جويس لأول مرة ، ويريدون « مدخلا » إلى إنتاجه . وثمة أجزاء من رواية (يوليسييز) كنت أود لو أدرجها في هذا الكتاب ، وكانت بحيث تقلل من فجائية النقلة من (يوليسيز) إلى (مأتم فينجانز) ، ولكن لما كان الأسلوب هو الخليق بأن يبرر ذلك أكثر مما يبرره المضمون ، فقد رأيت أن إدراج تلك الأجزاء سيغير من شكل هذا الكتاب ومن غرضه .

والمختارات التى أخترتها من رواية (مأتم فينجانز) هي تلك المختارات التى تجعلني أشد ما أكون تعرضا لأن أتهم بالتعنت في اختيارى . ولكنى أظن على أية حال أن أغلب قراء ذلك العمل الضخم سيوافقوننى على اختيارى للقطعة التى نشرها

جويس منفصلة تحت عنوان (آنا ليڤيا پلورابل) قبل أن يتم روايته . إن تلك الفانتازيا عن مجرى نهر ليفى هى أشهر أجزاء (مأتم فينجانز) وهى خير مدخل إلى الرواية ، وقد سجلها المؤلف بصوته . وعند استماعى إلى اسطوانة الحاكى التى تنقل تلاوة المؤلف لها وجدت فيها من الجمال مالا تكشف عنه الصفحات المطبوعة إلا تدريجيا . وأما الجزء الختامى من (مأتم فينجانز) – وقد أنهيت به هذه المختارات – فهو يغدو عن عمد أشد جلاء كلما اقترب حالم الرواية من الوعى واليقظة . ولا إخال أن بلاغة هذا الجزء المأسوية ستفشل فى التأثير فى القارىء حتى لو لم يكن معدا لها .

إن القارىء الذى يريد الرجوع إلى شروح تمهيدية مكتوبة عن المؤلف يمكنه الرجوع إلى سيرة جويس كما كتبها هربرت جورمان ، أو أن يراجع كتاب هارى ليڤين الأصغر حجما : (جيمز جويس) ، وكتاب ستيوارت جيلبرت عن (يوليسيز) هو التحليل المعترف به لذلك العمل ، كما أن كتاب (فحص للعمل فى تطوره) ، وهو كتاب مؤلف من عدة مقالات بعدة أقلام ، مدخل نافع إلى رواية (مأتم فينجانز) .

تصدير(*)

(١٩٤٢)

إن عدد وتنوع منتخبات الشعر الحديث كبيران إلى الحد الذى يبرر كتابة كلمة تمهيدية تفسر نوع المنتخبات التي ينتمي إليها هذا الكتاب . إن أوضح خاصة له وأكثرها تفردا (فيما أعتقد) حجمه الصغير . ففي مجموعة أكثر شمولا ، ذات تصميم مشابه ، مثل « كتاب فيبر للشعر الحديث » قد يجد المبتدىء نفسه في حيرة بين ذلك الحشد من الشعراء : وبالنظر إلى الكتب التى من ذلك النوع فإن الكتاب الحالى يمكن أن يعتبر كتابا أوليا ، ومدخلا إلى المنتخبات . بيد أنه يشبه المجموعة التى ذكرتها ، ويختلف عن بعض مجموعات أخرى ، فى أنه ليس مقصورا على مجموعة واحدة أو خط واحد من التطور . لقد أدت المحررة مهمة على بعض الصعوبة باختيارها قصائد ممثلة لمن تعتبرهم شعراء ممثلين للأجيال الأدبية العديدة التي يمكن أن توضع تحت العنوان الذى اختارته للكتاب . وفى نطاق الحدود الضيقة التى يفرضها كتاب «صغير» للشعر لم تحاول أن تجد موضعا لكل اسم بارز – فإن هذا محال – وإنما حاولت أن تمثل لمختلف أساليب الشعر التى ينعقد الرأى على أنها « حديثة » .

إن مبرر إدراج قصائد لجيرارد مانلي هوپكنز – وهو شاعر ڤيكتورى – ولوليم بتلر ييتس الذى يكبر أكبر الشعراء سنا فى قائمة الكتاب بأربعة عشر عاما فى مثل هذه المختارات من الشعر الحديث قد أصبح الآن أمرا مقبولا ، ولا يحتاج إلى دفاع حالى . وكل ما نحن بحاجة إلى أن نتذكره هو أن إدراج هوپكنز راجع إلى سببين ، ما كان لأى منهما بمفرده أن يكون فعال الأثر ، فأما السبب الأول فهو أن شعره لم يتيسر الحصول عليه إلا منذ قرابة ثلاثة وعشرين عاما ، وأما السبب الثانى فهو أصالته العروضية واللغوية التى تميزه عن معاصريه . ولو أن عمله كان قريب المنال ومعترفا به وقت تأليفه لكان من المحتمل أن يتركز جزءمن تأثيره على جيل من الشعراء أكبر سنا ولما كان قد تركز بكل قوته على رجال هم من صغر السن بحيث يصلحون لأن يكونوا له أحفادا . ومن ناحية أخرى نجد أن ييتس الذى كان معترفا به كشاعر مرموق ، عند نهاية القرن الماضى ، يدين بمكانته إلى تلك القدرة غير المألوفة على النمو التى جعلته ،

(*) تصديره لكتاب « كتاب صغير للشعر الحديث » ، اختيار أن ريدلر ، فيبر آند فيبر لندن ، ١٩٤٢ .

على التناوب ، معاصرا لثلاثة أجيال أدبية . وقد تعاظم تأثيره مع مرور السنين ، وكان شعره المكتوب منذ عام ١٩١٩ هو الذى أثر ، بوجه خاص ، فى الكتاب الأصغر منه سنا .

وفضلا عن هذين الشاعرين العظيمين نستطيع أن ندرج تحت اصطلاح « الشعر الحديث » عمل أولئك الكتاب الذين توصلوا إلى شكل ومصطلح فرديين ، أثناء السنوات الأربع أو الخمس السابقة مباشرة للحرب الأخيرة . أما أولئك الذين وجدوا مصطلحهم أول ما وجدوه أثناء تلك الحرب - سواء دعوناهم « شعراء حرب » أو لم ندعهم - فإنهم يكونون مجموعة ثانية من حيث العمر ، ومنذ عام ١٩١٨ يمكننا أن نميز جيلين شعريين اثنين آخرين على الأقل . ومن الأشياء التى لابد أن تستوقف قارىء شعر السنوات العشرين الأخيرة السرعة التى تلا بها جيل أدبى جيلا آخر ولما كان كل شاعر قد استمر فى تطوير أسلوبه الخاص فقد يكون التأثير الذى يحدثه ذلك مربكا وإزاء هذه السرعة فى التغيير لا يمكن لوم الشعراء أنفسهم أو مدحهم : إن سببها إنما يكمن فى شىء أعمق كثيرا من الأهداف الواعية للكتاب الأفراد وهو يوجد - إن أمكن العثور عليه أساسا - فى تاريخ عالم متغير متحير ، أضفت عليه طفراته مظهرا مختلفا فى نظم شعراء لاتعدو الفترة الفاصلة بين أعمارهم أن تتجاوز عشر سنوات . وفى وسط مثل هذا التنوع ما زال هناك أناس يسألون ، ويجيبون عن هذا السؤال : ما الذى يجعل الشعر الحديث حديثا ؟ إن من يظنون أنهم يستطيعون أن يعرفوا الشعر الحديث إنما يوجدون بين المنتقصين من قدره أكثر مما يوجدون بين المعجبين به - ذلك أنه على حين أنه من اليسير أن نعزو صفة مشتركة إلى كل ما نحبه ، فمن الأيسر أن نعزو رذيلة مشتركة إلى كل ما ينفرنا . ونحن حين نحب عمل شاعر معين نود عادة أن نقول إنه قد عبر عن أكثر مما كان على وعى به ، وإنه صوت عصره ، أو إنه - بمعنى ما - أداة قوى مجهولة : أما إذا نحن نفرنا منه فإننا لا نعدو أن نكون على أتم استعداد لأن نعزو ما يلوح لنا عيوبا فيه إلى التوائه أو تصنعه أو افتقاره إلى الكفاية . غير أن تعريف « الشعر الحديث » لا يمكن أن يقدمه العقل إلا جزئيا ، وليس يمكن أن يشرح على أساس المؤثرات : فنحن لا نستطيع أن نشرح شاعرا بالمؤثرات التى خبرها إلا حينما لا يكون هذا الشاعر شاعرا حقيقيا على الإطلاق . وليس يمكن شرحه على أساس ما كان الشعراء يحاولون ، عن وعى ، أن يفعلوه ، لأنه فضلا عن الحقيقة الماثلة فى أنه ما من شاعرين يحاولان أن يفعلا نفس الشىء بالضبط فإن وعيهما بهدفهما ليس إلا جزءا من الموقف . ومن المحقق ، كما سيدرك قارىء هذه المنتخبات ، أنه لا يمكن تفسيره على أساس مصطلح أو

معجم لفظي أو عروض مشترك . إن الشعراء المحدثين لا يكتبون جميعا ما يسمى بـ « الشعر الحر » vers libre ، وهم لا يصطنعون جميعا ، أو حتى بصورة غلابة ، كلمات وصور حضارة مدنية صناعية آلية ، ولا يتقاسمون جميعا نفس الآراء السياسية والدينية ، وفي قسم كبير من عملهم ليس هناك أى شىء يدل على ميل سياسي أو عقيدة دينية على الإطلاق . ومع ذلك فإن ثمة شيئا مشتركا بينهم رغم أن كل تعريف لماهيته خليق بأن يكون ، فى أغلب أجزائه ، خاطئا أو غير كاف : لأن ما يشتركون فيه انما هو أمر يمكن أن تدركه الحساسية ، ولكن لا يمكن أن تحيط بتعريفه الكلمات . ذلك أن تفسير ما يصنع الشعر الحديث خليق بأن يكون تفسيرا للعالم الحديث بأكمله ، ولكى نفهم الشاعر علينا أن نفهم أنفسنا . علينا - فى الحق - أن نصل إلى درجة من الوعى بالذات لم يتمكن الجنس الإنسانى من بلوغها قط ، وقد يموت منها إذا هو بلغها .

وكما أن كل محاولة لتعريف الشعر الحديث ينبغى أن ينظر إليها على أنها تدريب على السبورة ، يمحى فور اكتماله ، فإن كل محاولة لتقدير قيمة الشعر الحديث ككل إنما هى محاولة لا معنى لها . فنحن لا نستطيع أن نقوم بما هو أكثر من تخمين للامتياز النسبى للشعراء الأفراد ، بل ونتوصل إلى المكانة النهائية لبعضهم ، ولكن الاعجاب بإنتاج فترة ككل أو الانتقاص منها - أى التعبير عن البهجة لأننا نعيش فى عصر فن عظيم ، أو القلق لأن فنانينا قد خذلونا - إنما هما أمران لا معنى لهما . إن كل عصر يتلقى الفن الذى يستحقه ، وعلى كل عصر أن يرضى بالفن الذى يتلقاه . غير أنه كما أن كل شعب على استعدا د ، متى اقتضت المناسبات ، لأن يجد كباش فداء سياسية لانحرافاته الخاصة (والشعب الديمقراطى لا يختلف عن غيره من الشعوب إلا فى أن عليه أن يجد عدد أكبر من هذه الكباش فى آن واحد) فإن كل شعب يميل أحيانا إلى أن يجد كباش فداء من بين رجال الأدب ، وفى صيحة تجاوز النفور العادى من كل ماهو جديد . إن القول بأن هذا الكاتب أو ذاك مدلس قد يكون نقدا أدبيا مشروعا : ولكن اتهام جيل من الكتاب لا يعدو أن يكون سوسيولوجيا رديئة . وليست الإجابة هى أن نصر على مزايا ذلك الجيل بأكمله - فإن السوسيولوجيا الرديئة لا يدحضها النقد الردىء . والإجابة تكمن فى القيام بفحص أكثر شمولا وعملية لحالة المجتمع : ولما كانت هذه الإجابة خارج نطاق النقد الأدبى فإنها تجاوز حدود اختصاص هذا التصدير ، كما تجاوز المساحة التى يجمل بها أن تشغلها .

وعلى ذلك فإنى أدعو القارىء إلى أن يستخدم هذه المنتخبات (أولا) كأى منتخبات أخرى : من أجل متعة العثور على بضع قصائد جديدة يميل إليها ، وعلى أمل أن يجد فيها ما يغريه بإلقاء نظرة أبعد على عمل أصحابها . وأعتقد أن قراءة كل هذه القصائد معا خليقة بأن تعطى انطباعا بماهية « الشعر الحديث » . وحتى إذا لم

يتمكن القارىء من أن يتوصل إلى تعريف لـ « الحداثة » فستحميه هذه المنتخبات من تعريفات الآخرين .

ويجمل بى أن أضيف أنى لم أتدخل فى اختيار قصائد هذا الكتاب إلا بإصرارى على أن تدرج فيه قصيدة (أنا الذى اخترتها) للمحررة ذاتها .

مقدمة

(١٩٤٤)

[مقدمته لكتاب س . ل . بثل **شكسبير والموروث الدرامي الشعبي** ، الناشر : ب . س . كتج وستبلز لمتد ، ١٩٤٤]

إذ يتزايد حجم النقد الشكسبيرى عاما بعد عام لابد أن يميل القارىء العادى إلى أن يتساءل : أى صلة لهذا كله به ؟ وإلى أن يُرجع الاعتراض القائل بأن مايهم حقيقة إنما هو المسرحيات ذاتها وليس ماتقوله سلسلة لا نهاية لها من النقاد عنها . أما عن علم النقد النصى فإنه يعترف به ، وهو يزجي احتراما قصيا إلى الدارس الذى يرفع فاصلة أو يدخلها . واكتشاف واقعة سيرية أخرى أمر مثير على الأقل . وبناء المسرح التيودورى واليعقوبى مسألة ذات تشويق أثرى مشروع . بيد أن القارىء العادى يعتقد أن كل هذه المسائل موضوع الفحص لابد وأن يكون لها نهاية فى يوم من الأيام : فالأمل فى أن يُجاب عن هذه الأسئلة فى نهاية المطاف هو مبرر طرحها . أما النقد التفسيرى الذى هو بمثابة ربط للواقعة التاريخية بالوعى المعاصر فلا نهاية له ، وهكذا يجد القارىء ما يغريه بأن يسأل : لأى هدف هذه المرحلة بلا منتهى ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال خليقة ، فى ذاتها ، أن تتخذ شكل كتاب – سوف يتعين أن يليه ، بعد جيل أو جيلين ، كتاب آخر – عن تاريخ النقد الشكسبيرى يبين ذلك النقد باعتباره تاريخا ، من أحد الجوانب ، للعقل الانجليزى والأوربى . فنحن نعرف أن شكسبير قد بدا لكل عصر فى مظهر مختلف . وفى عمل أى ناقد شكسبيرى من نقاد الماضى يمكننا أن نرى – بعد اقتطاع العبقرية الفردية والحدود الفردية – معالم وعى عصر الناقد . ومن الممكن أن يفوت جيل ما أمسك به جيل سابق . وثمة تنوعات أيضا تحت تأثير فلسفات عابرة . فقد يرى عصر من العصور شكسبير أكثر ما يراه فى حجرة الدرس ، وقد يراه عصر آخر فى المسرح . وفى لحظة معينة – ومكان معين أحيانا – قد يكون لبعض مسرحياته الأقل جماهيرية جاذبية خاصة : وإنا لنتذكر الاهتمام المحدود – وإن يكن ذا دلالة بمسرحية **ترويلوس وكرسيدا** منذ بضع سنوات مضت . بيد أنه لابد لنا ، على وجه العموم ، من أن نفترض (مثلما سيفترض الخلف من بعدنا) أننا فى موقف يؤهلنا لفهم شكسبير خيرا من موقف أى من أسلافنا .

وليس هذا مجرد فرض يعتنقه الناقد الشكسبيرى ، أو الناقد الأدبى عموما ، وإنما هو الفرض الكامن فى كل درس تاريخى . إننا نفهم الماضى خيرا من الأجيال السالفة وذلك – ببساطة – لأن لدينا قدرا أكبر منه . إننا نفترض ، ولابد أن نفترض ، نمواً مطردا للوعى .

إن القارىء المستمر لشكسبير ينبغى أن يكون أيضا – على قدر ما تسمح به الفرص المتاحة له – مرتادا دائما للمسرح . ذلك أن أى مسرحية لشكسبير تتطلب أن ترى وتسمع ، فضلا عن أن تقرأ ، عدة مرات ، وأن ترى وتسمع فى إخراجات مختلفة بقدر المستطاع . بيد أنه مهما يكن من كثرة غشيانه للمسرح فمن المحتمل ألا يدرك مدى تأثر الاخراج المسرحى بالنقد (وقد يكون أحسن مدخل لديه هو الطريق العكسى : بمعنى أن يدرس **مقدمات** هارلى جرانفيل – باركركى يرى مساهمة كاتب مسرحى ومخرج فى النقد) . إن هذا التأثير ليس بالضرورة مباشرا تماما . ولكن من المحتمل أن يقدم أحد مخرجى المستقبل ، ممن قرءوا كتاب مستر بثل هذا ، مسرحية **هملت** على نحو يختلف ، نتيجة لذلك ، عن عروض **هملت** السابقة . وفى الوقت ذاته ، على أية حال ، قد يسأل القارىء نفسه : أى حاجة تدعونى إلى أن أكون على ذكر من كل هذه الأشياء فى مسرحيات شكسبير التى ربما لم يكن شكسبير ذاته واعيا بها تمام الوعى ؟ ولم لا يسعنى أن أستمتع بالمسرحية ببساطة ، مثلما كان معاصروه خليقين أن يفعلوا ؟ والإجابة ، بطبيعة الحال ، هى أننا لا نستطيع أن نفر من نقد الماضى إلا من خلال نقد الحاضر .

إن مدى ضغط الماضى علينا بثقله ، وفرضه على انتباهنا مشكلات لم تكن موجودة لدى معاصرى شكسبير ، أمر قد جعلنى على ذكر منه محاولتى أن أتغلب على صعوبات كتابة مسرحية منظومة اليوم . وإنه لمجرد تقرير متواضع للوقائع من جانبى أن أقول : إن كاتب المسرحية المنظومة اليوم ينبغى أن يكون أكثر وعيا بما يفعل عما كانه شكسبير ، وأن عليه – حتى لكى يخرج بنتيجة هينة الشأن نسبيا – أن يتغلب على عقبات لم تكن معروفة لشكسبير . فعلى سبيل المثال نجد أن الشاعر الذى يحاول أن يكتب شيئا للمسرح يكتشف ، بادىء ذى بدء ، أن المسألة ليست مجرد جهاد لاكتساب تكنيك المسرح ، وإنما هى مسألة نوع من الشعر مختلف ، نوع من النظم مختلف عن النوع الذى أهلته خبرته السابقة له . لابد له من أن يسأل نفسه : كيف كان الناس اليوم خليقين أن يتكلموا لو كان بوسعهم أن يتكلموا شعرا ؟ ليس يمكن أن ينقلهم إلى أرض عبقر حيث قد يتحدثون نظما على نحو ملائم ، وإنما يجب على

خشبة مسرحك – أن يمكنهم أداء نفس الأعمال وعيش نفس الحيوات كما فى عالم الحقيقة . بيد أنه ينبغى عليهم أن يكشفوا على نحو ما (وإن لم ينبغ ، بالضرورة ، أن يكونوا على ذكر من ذلك) عن واقع أعمق من مستوى الجزء الأكبر من حياتنا الواعية ، ولا ينبغى أن يكون ما يكشفون عنه هو عقلنة عالم النفس لهذا الواقع ، وإنما الواقع ذاته . وينبغى للشعر أن يعبر ، على نحو لا يستطيعه الكلام الطبيعى ، لا عن واقع الفرد فحسب ، وإنما عن واقع موقف مؤلف من اندماج فردين أو أكثر ، إن تعاطفا أو نفورا . ليست المسرحية المنظومة مجرد مسرحية مكتوبة نظما ، وإنما هى نوع مختلف من المسرحية : فهى ، على نحو من الأنحاء ، أكثر واقعية من « الدراما الطبيعية » لأنها بدلا من أن تلبس الطبيعة ثوب الشعر تزيح سطح الأشياء وتكشف عن أسفل أو داخل المظهر السطحى الطبيعى . وهى قد تسمح لشخوصها بأن يتصرفوا على نحو لا متسق ، ولكن على شريطة أن يكون ذلك من زاوية اتساق أعمق . وهى قد تستخدم أى وسيلة للإبانة عن مشاعرهم ونزوعاتهم الحقيقية بدلا من مجرد ما هم خليقون ، فى الحياة الفعلية ، كما هو طبيعى ، أن يجهروا به أو يعونه ، ولابد لها أن تكشف – من تحت الخلق المذبذب أو الضعيف – عن الإرادة الواعية التى لا تقهر ، وأن تكشف من تحت الهدف المصمم للحيوان المخطط عن الكائن الواقع ضحية للظروف ، المحكوم عليه أو المكرس . وهكذا ينبغى على الشاعر ذى المطامح فى المسرح أن يكتشف كلاً من قوانين نوع آخر من النظم ونوع آخر من الدراما . والصعوبة التى تواجه المؤلف هى أيضا الصعوبة التي تواجه النظارة فكلاهما بحاجة إلى أن يدرب ، وكلاهما بحاجة إلى أن يكون على ذكر من عدة أشياء لم تكن بالكاتب المسرحى الإليزابيثى ولا بالنظارة الإليزابيثيين أى حاجة إلى معرفتها . ولئن أعان كتاب ككتاب المستر بثل كاتب المسرحيات المنظومة ، إنى لعلى يقين من أنه يستطيع أيضا أن يعين سامعيها وقراءها .

١٩ فبراير ١٩٤٤

من « إلى القارىء »

(١٩٤٤)

(من مقدمته لكتاب أليس چاييه « فرنسا التى لا تُنسى » مطبعة سيلڤان ، نيكولسن وواطسون ، لندن ١٩٤٤) .

إن من يفتحون هذا الكتاب لكى يدرسوا ما فيه من صور فوتوغرافية لمشاهد ، أليفة وغريبة ، ولكى يقرءوا النص الموحى ، إنما يحتمل أن ينجذبوا إليه أولا لقدرته على إيقاظ ذكريات من حيواتهم الخاصة الماضية .

من « تصدير »

(١٩٤٦)

(من تصديره لكتاب « الجانب المظلم من القمر » ، الناشر : فيبروفيبر ، لندن ١٩٤٦) .

وقع مخطوط هذا الكتاب فى يدى منذ أكثر من عام مضى . إن الكتاب هو قصة ما حدث لپولندا وماحدث لپولنديين لا حصر لهم فى الفترة ١٩٣٩ - ١٩٤٥ . وهو أيضا كتاب عن اتحاد الجمهوريات السوڤيتية الاشتراكية . وهو ، عرضاً ، كتاب عن أوربا .

مقدمة

(١٩٤٩)

[مقدمته لكتاب **صورة لمايكل روبرتس** ، تحرير ت . و . ايسون ور. هاملتن ، كلية القديس مرقص والقديس يوحنا ، تشلسي ١٩٤٩]

تلقى مايكل روبرتس تدريبه فى جامعة لندن ، وفى كلية الثالوث بكمبردج ، فى الكيمياء والرياضيات . وقد كمل اتجاهه وتدريبه العلمى وصوبه اتجاه ذهنى فلسفى ، وقدرات نقدية من طبقة بالغة الرفعة ، وملكة تخيلية عبرت عن ذاتها فى شعر من طراز تأملى . ومثل هذا الجمع بين القوى غير مألوف : وبين رجال الأدب فى جيله كان فريدا . كان أول سبب لشهرته السيئة هو مجلد **توقيعات جديدة** وهو تقديم للشعر الذى بدأ يلفت النظر فى أواخر عشرينيات هذا القرن ، وهو كتاب لاح أنه يعد بإحلاله موضع العارض والمفسر لشعر جيله . وقد أتبع هذا الكتاب فى ١٩٣٤ بـ **نقد الشعر** وهو مجموعة مقالات تتنوع ما بين النقد الأدبى والاستاطيقا والفلسفة ، ثم **العقل الحديث** وهو فحص للعصر أشد اتساقا وعمقا ، فدراسة عن ت . إ . هيوم تظل أساسية بين الكتابات الموجودة عن رجل كان يشغل فى جيله مكانا شبيها بالمكان الذى يستحقه روبرتس فى جيله . وأخيرا فى ١٩٤١ نشر **إفاقة الغرب** وهى مقالة هامة فى النقد الخلقى والسوسيولوجى وصل فيها إلى تقرير صريح لعقيدته :

[كتب] : « إن الحاجة إلى عقيدة عامة باقية . ولابد للشاكين من أن يشعروا ، على نحو متزايد ، بأنه ما من حضارة يمكن أن تكون وطيدة إلا أن تكون قائمة على عقيدة باقية فضلا عن أفكار صائبة ، وأنه لا توجد لأوربا الغربية عقيدة ذات صيت وباقية سوى عقيدة المسيحية » .

وقبل إفاقة الغرب بقليل ظهر له **الجوزاء يسير** الذى يحوى – فيما أظن – بعضا من خير قصائده . ولدى وفاته كان مشغولا بتنظيم الملاحظات التى أعدها لكتاب آخر فى النقد الاجتماعى ، متابعا مجرى الشرح الذى اضطلع به فى إفاقة الغرب . وقد كان القسم الأكبر من ذلك الكتاب فى شكله النهائى تقريبا ، وتعده أرملته للنشر .

إن مشكلة كسب العيش ، بالنسبة لكاتب له مالروبرتس من جمع فريد بين الملكات ، مشكلة غير قابلة للحل – أعنى أنها لا تحل – أولا تحل جزئيا – إلا بحظ حسن . وقد

كان روبرتس رجلا أيقظ ضميرا وأكثر حذرا ومسئولية من أن يتلقى هذه النعم التى يخلعها الحظ أحيانا – بنزوة – على الطائشين . كان معلما ، ومعلما بالغ الجودة . وربما كان معلما أجود مما يلائم مصلحته الشخصية ؛ وإن هذه المهنة البالغة الحد فى كثرة مطالبها واستنفادها للقوى لا تترك إلا القليل من الوقت والطاقة لمن أوتوا القدرة على التدريس ، ويطالبهم ضميرهم بأن يمنحوا طلبتهم خير ما يستطيعون تقديمه . وعنده أن المرء يرجو ويخشى الترقية فى آن واحد – إذ يرى مسبقا أنه سيتعين عليه أن يسرف فى خدمة آلة العمل الإدارى ، بكل تفاصيلها التافهة والمثيرة للأعصاب . وقد كان خليقا أن يبرز بين المربين ، كناظر مدرسة كبيرة ، وكان مقدرو عقله وحساسيته خليقين أن يرثوا لهذا التبديد . وكان التبديد أقل ، نسبيا ، عندما كان مدرسا فى نيوكاسل ، وفى مدرسة ميرسرز . وأثناء الحرب اشتغل فى القسم الأجنبى بمحطة الإذاعة البريطانية ، ولم يكن التبديد يعدو ذلك الذى شعر رجال كثيرون – ليسوا فى سن الجندية – أنهم مضطرون إلى الإسهام فيه . ولكن تعيينه – عند نهاية الحرب – ناظرا لكلية تدريبية فى لندن ، ومافى ذلك من مهمة ترميم وإحياء وإدارة مؤسسة انكسر استمرارها – تحت ظروف مابعد الحرب – وهيئة التدريس ، واختيار الطلبة ومشكلات المالية ، ورخص الإصطلاحات وقلة الخامات – هذا التعيين قد فرض عليه أعباءً بعثت القلق فى نفوس كل أصدقائه .

ولا يمكن أن تكون مهمتى – عند تقديم هذه الذكريات – هى أن أشرح وأنقد عمل روبرتس كتابا كتابا ، أو أن أقيم مكانه كفيلسوف أو ناقد أو شاعر . إن الشىء المهم – فى هذه اللحظة – لشخص عرفه عشرين عاما هو أن يشير إلى تلك الثغرة فى حياة الأفكار – فى عصرنا – التى يتركها رحيله . إن كتبه تستطيع أن تبقى كى يحكم عليها فيما بعد على أساس قيمتها الخاصة ، ولكنها لن تكشف لمن لا يعرفون سياق العقد الذى كتبت فيه عن كل تفوقه المعزول . لقد كان من المتوقع لعدته الذهنية ، وتوازن اهتماماته ، وقدرته على التذوق والحكم ، أن تظفر له بمكان معترف به كمتحدث بلسان عصره ورقيب عليه ، وأن يمارس تأثيرا قويا ونافعا فى معاصريه . لقد كان يفهم عالمهم ، وقد مر بمراحل نفس بواعث حماستهم . ولكنى لا أظن أن أغلب معاصريه ، فى العقد السابق على الحرب ، كانوا فى حالة نفسية يمكن أن تفضى بهم إلى الاتجاه الذى كان تفكيره يتحرك فيه . ولو كان قد اختير زميلا بإحدى الكليات ، لشكل أذهان رجال أصغر سنا : رغم أنه حتى فى كلية ، أخشى أن كانت اللجان والمجالس والامتحانات لتلتهم وقته . بيد أنه لم يكن بالمتخصص ، وكانت اهتماماته أوسع من أن يحدها موضوع تربوى معين ، وأشد تنسيقا من أن يتابع كلاً منها مستقلا عن غيره .

وقد كان خليقا أن يغدو محررا جديرا بالاعجاب لمجلة تهتم بالأفكار : ومن المحقق أنه لو كانت مجلة « ذاكرايتريون » (المعيار) قد استمرت لكان الشخص الوحيد - الأصغر مني سنا - الذي أستطيع أن أفكر فيه رئيسا لتحريرها . ولكنه ، أيضا ، كان خليقا - فيما يحتمل - أن يخضع عمله ذا الأصالة لصلاحة الدورية وكتابها أكثر مما ينبغي . إنه يظل - على أية حال - شخصية أقرب إلى أن تكون متوحدة في عصرها . ولم تكن أفكاره رائجة ، ولا حائزة لعطف أحد سوى أقلية صغيرة حتى الآن . لقد كان له - على نحو غير عادي في عصره - استعداد للحكمة ، وأنا أقول « استعداد » لأنني أنظر إلى الحكمة على أنها حركة ثابتة في اتجاه للحكمة ، أكثر منها وضع متحقق . وتبين الحكمة كثيرا ما يتأخر عن تبين العبقرية الأصيلة اللافتة للنظر : فالحكمة في مثل ندرة العبقرية ، وليست أقل منها بطئا في نيل الإعجاب . وربما وجد شباب خمسينيات هذا القرن عقله أكثر ملائمة لهم : وسيظل كتاب **إفاقة الغروب** ملائما في عام ١٩٥١ ملائمته في عام ١٩٤١ . وثمة له - كما قلت - كتاب آخر لم يظهر بعد ، ولكني آسف أسفا عميقا لأن الجيل الأحدث سنا لم يستفد من الكتب التي قد كان بحيث يكتبها لو أنه عاش ، أو من حضوره بين أبنائه .

من "مقدمة"

(١٩٤٨)

(من مقدمته لكتاب تشارلز وليمز « ليلة جميع القديسين » ، الناشر : پلجريني وكوداي : نيويورك ١٩٤٨) .

إن هدفه هو أن يجعلك تسهم فى ضرب من الخبرة مريه ، أكثر مما يرمى إلى أن يجعلك تقبل عقيدة قطعية .

لقد ظللت أعتقد دائما أنه خليق أن يظل على راحته ، بنفس الدرجة ، فى أى نوع من صحبة ما فوق الطبيعة ، وأنه ما كان ليدهشه أو يحيره قط تقحم أى زائر من عالم آخر ، سواء كان طيبا أو خبيثا ، وأنه خليق أن ينم معه على نفس الراحة والتهذيب الطبيعيين ، مع معرفة دقيقة بالطريقة التى يجمل بالمرء أن يتصرف بها مع ملاك أو شيطان أو شبح إنسانى أو عنصر طبيعى . لم يكن لديه فاصل بين العالم المادى والعالم الطبيعى .

[إنه يرى الشر] دون خطأ ، على أنه نقيض الخير .

إن صوفيته ليس مبعثها حب استطلاع ، أو شهوة إلى القوة ، وإنما الحب . والحب بمعناه لدى وليمز .

إنه قلما يرى أغلب البشر منه ما هو أكثر من الظل .

كلمة تمهيدية

(١٩٥٠)

(من كلمته التمهيدية لكتاب ج . ف . ديسانى « هالى » ، مطبعة ساترن ، لندن ١٩٥٠) .

إنى أعتبر كتاب السيد ديسانى « هالى » عملا لافتا غير عادى . إنه بالغ الاختلاف عن كتابه المسمى « هاتر » ، وكثيرا ما تكون صوره فعالة على نحو مروع .

من مقدمة (*)

(١٩٥٠)

كتب مارك توين في « هكلبري فين » كتابا أعظم مما كان ليدرك أنه يكتبه . وربما كانت كل الأعمال الفنية العظيمة تعني أكثر مما كان يمكن لصاحبها أن يدركه من المعنى . ومن المحقق أن « هكلبري فين » هو كتاب مارك توين الوحيد الذي يتسم ، ككل ، بهذه اللاشعورية . وعلى ذلك فإن ما يلوح صواب العودة ، في نهاية الكتاب ، إلى الحالة النفسية لرواية « توم سوير » ربما كان فنا لاشعوريا . ذلك أن هكلبري فين ما كان ليلائمه أن ينتهي نهاية مأسوية أو سعيدة . ليس ثمة نجاح دنيوي أو رضاء إجتماعي أو اكتمال منزلي خليق به ، كذلك كانت أي نهاية مأسوية خليقة أن ترده إلى مستوى من نشعر بالرثاء لهم . لابد لهك فين من أن يجيء من لا مكان وأن يتجه إلى لامكان . وليس استقلاله هو استقلال الرائد الأمريكي النموذجي أو الرمزي ، وإنما استقلال جواب الآفاق . إن وجوده يضع موضع التساؤل قيم أمريكا وقيم أوروبا سواء بسواء ، فهو اجتراح لـ « روح الرواد » قدر ما هو اجتراح لـ « مشروعات العمل » ، وهو في حالة من الطبيعية لها من الحياد مالحالة القديس . وفي عالم مشغول يمثل المتسكع ، وفي عالم اقتنائي وتنافسي يصر على العيش يوما بيوم ، ولم يكن ليمكن أن يقدم في أي مقابلات أو ارتباطات غرامية ، في أي من العواطف الطفولية الملائمة لتوم سوير . إنه ليس بالمنتمي إلى مدرسة الأحد ولا إلى الاصلاحية . وليس له بداية أو نهاية . ومن هنا فإنه يستطيع أن يختفي فحسب ، ولابد لاختفائه من أن يكون مصحوبا بمؤد آخر يخفي اختفاءه في سحابة من النزوات .

وليس للنهر ذاته ، شأنه في ذلك شأن هكلبري فين ، بداية أو نهاية . فهو في بدايته ليس بالنهر بعد ، وهو في نهايته لم يعد النهر بعد . إن ما ندعوه منبعه ليس إلا

(*) من مقدمته لرواية « مغامرات هكلبري فين » لندن ، مطبعة كرست ، ١٩٥٠ .

أعيد طبعها في كتاب « تفسيرات القرن العشرين لمغامرات هكلبري فين » تحرير كلود م . سيمبسون ، برنتيس هول ، إنجلوود كليفس نيوجرسي ، ١٩٦٨ ، وفي كتاب « هك فين بين النقاد : مختارات في الذكرى المئوية ١٨٨٤ - ١٩٨٤ » تحرير م . توماس إنج ، وكالة الولايات المتحدة للإعلام ، ١٩٨٤ .

اختيارا من بين المنابع التي لاحصر لها والتي تجرى معا مكونة إياه . فعند أي نقطة في مجراه يغدو المسيسبي ما يعنيه المسيسبي ؟ إنها واحدة وكثيرة في أن واحد . فهي ليست ميسيسبي هذا الكتاب إلا بعد اتحاده بالنهر الطيني الكبير - الميسوري . وهي تستمد بعض طابعها من الأوهيو والتنيسي وغير ذلك من الروافد . وهي ، في النهاية ، لا تعدو أن تختفي بين فروع دلتاه ، لا تعود هناك ، ، ولكنها تظل باقية حيث كانت ، إلى الشمال بمئات الأميال . وليس بوسع النهر أن يطيق أي تصميم لقصة هي قصته ، فإن ذلك خليق أن يتقحم على سيطرته . لابد للأشياء من أن تحدث فقط ، هنا وهناك ، للناس الذين يعيشون على طول شطآنه ، أو الذين يلزمون أنفسهم تياره . وإنه لمن المحال لهك ، كما أنه من المحال للنهر ، أن يكون ذا بداية أو نهاية - ذا حياة career . وهكذا يملك الكتاب الجملة الختامية الصائبة والوحيدة الممكنة . ولست إخال أن أي كتاب كتب في يوم من الأيام ينتهي ، على نحو أشد ثقة ، بهذه الكلمات الصائبة .

« ولكني إخال أنه يجمل بي أن أسرع إلى المنطقة قبل الآخرين ، لأن العمة سالي تزمع أن تتبناني ، وأن تمدينني ، وهو ما لا طاقة لي عليه . لقد جربت ذلك من قبل » .

تصدير

(١٩٥٠)

[تصديره لكتاب ليون ڤيڤانتى **الشعر الانجليزى** ، الناشر : فيبر وفيبر ، لندن ، ١٩٥٠] .

ظللت دائما أتذكر تفرقة أقامها ر . ج . كولنجوود فى بداية كتاب **أصول الفــن** ، إنه يقــابل بين نمطين من المنظرين فى ميدان علم الجمال : «الفيلسوف – الاستاطيقى» و « الفنان – الإستاطيقى » ويوجه النظر إلى أنماط الخطأ المختلفة التى يتعرضـان لها . وإذا كنت أشيـرهنا لهذين النوعين من المنظرين فـإنما ذلك لأنه يلوح لى أن السنيور ڤيڤانتى قد برأ من أغلاط كليهمـا ، ولأن التفـرقة قـد تعيننى على أن أجلو امتـيازه الخاص .

كثيرا ما يكون الفيلسوف – الاستاطيقى فيلسوفا قد ظن أنه من اللازم ، لكى يتم نسقه الفلسفى ، أن يخرج مجلدا فى علم الجمـال . والسبب فى أنه يخفق – فى أكثر الأحيـان – فى أن يؤثر فينا هو أن نظريته تلوح غيـر ذات صلة بتذوقنا للفنون ، ولأنه يخفق فى تعميق فهمنا لتلك الأعمال الفنية التى نعجب بها ، وتقويم ذوقنا عندما نميل إلى الأشياء الخاطئة ، أو نميل إلى الأشياء الصحيحة بالطريقة الخاطئة ، وفتح أذهـاننا على الاستمتاع بسـائر الأعمال الفنية التى لم نكن حساسين لها . أضف إلى ذلك أن الأمثلة التى يوردها من الفنون العديدة تكون أحيانا مـألوفة على نحو يدعو إلى الشك : شكسبير وجوته ودانتى فى الشعر ، ميخائيل أنجلو وليونارد وفى الفنون البصرية (أما المعمـار فـيتوسل إليه على نحو أقل) ، باخ وبيتـهوڤن فى الموسيـقى ، كلهم قـد دعى لإضفاء الرفعة على نظرية مشكوك فيها . بل أننا نتساءل أحيانا أترى الفيلسوف قد قرأ يومـا شعرا ، أو نظر إلى تصـاوير ، أو استمع إلى موسيقى ، بعين وأذن بريئتين ، وأسلم ذاته للمتعة قبل أن يشرع فى بناء استاطيقيته . إن لنا ألا نثق بأى نظرية فى الفن لا تضع فى اعتبارها فن المجتمعات المتنوعة ، مهما تكن بعيدة ، وفن العصـور المخـتلفـة ، بما فى ذلك فـتـرتنا ، ولنـا أن نتسـاءل عـمـا إذا لم تكن مـعـرفـة أوسع ، وحساسية أرهف ، غير خليقة بأن تقسرنا على بعض التعديل للنظرية .

ومن ناحية أخرى فإن « الفنان – الاستاطيقى » قد يعتمد أكثر مما ينبغى على حساسيته لكى تعوضه عن جهله بالفلسفة ؛ وعلى أساس راسخ من الخبرة قد يقيم

نظرية بالغة الهشاشة . إنه يتخذ منطلقه تلك الأعمال الفنية التي يعجب بها ويحاول أن ينمق نظرية تبين ماتشترك فيه كل هذه الأعمال - والسبب ، باختصار ، فى أن من الصواب أن تميل إلى هذه ، ومن الخطأ أن تميل إلى تلك التي لا تشوقه . وقد يرغب فى تبرير حماسه للخزف الصيني الباكر ومنحوتات جزر سليمان الخشبية ، ونتاج ستوديوهات أصدقائه . وإذا كان هو نفسه يمارس فنا فسيجد ما يدفعه بقوة إلى توجيه سائر الفنانين إلى ممارسة - والجمهور إلى استحسان - تلك الأساليب التي يظنها صائبة لعصره وللمستقبل القريب . وخير له أن يكون صريحا فى هذا الصدد : لأنها مهمة ضرورية ومحمودة . ولا ينبغي له أن يخجل من تمجيد فنانى الماضى المهملين ، أو فنانى لغات وحضارات أخرى ، حتى فوق مايستحقونه ، لكى يوجه الانتباه إلى قيمتهم ، إذا كان على اقتناع بأن هذه هى أجدى موضوعات الدرس ، وأنها خير المؤثرات الممكنة فى معاصريه ومن يصغرونه . كذلك لا ينبغي أن يخشى السخرية من ذوى الصيت الراسخ لأسباب مشابهة . فهو لا يتنكب سواء السبيل إلا عندما يحاول أن يطابق بين خير الأمور لعصره ، وخير الأمور عالميا ودائما ، أو - بعبارة أخرى - عندما يدعى إقامة نظرية صالحة لكل العصور على إدراكه لما يحتاج إليه الحاضر .

وإذا لم يكن « الفنان - الاستاطيقى » فنانا هو نفسه ، وانما أقرب إلى الناقد والخبير فإنه يغدو أشد تعرضا لخطر الخلط بين معايير طراز رائج معين ، والمعايير الصالحة لكل زمان ومكان والآن فإن الطرز الرائجة لا ينبغى أن تزدرى . فنحن جميعا - وأظن هذا صوابا - نستجيب لها . ينبغى أن تكون لكل عصر أذواقه الخاصة ، وقد يجد - عند مراجعته لفن الماضى - أن الأساليب التي يجدها أحظى بتعاطفه ، وأقرب إلى الأسلوب الذى يحتاج إليه العصر من أجل التعبير عن ذاته ليست هى التي استجاب لها الجيل السابق على أشد الأنحاء حماسا . ولكن الناقد الذى يخلط بين دورى المحامى والقاضى ، فى مناصرته لنمط معين من الفن ، يمكن أن يكون دوجماطيقيا ضيق الأفق-كالفيلسوف - الاستاطيقى الذى يدعى أنه يكشف عن معنى الفن دون أن يكون قد مر بالخبرة الاستاطيقية .

والسنيور ڤيڤانتي - كما تشهد أعماله الأخرى - فيلسوف فى المحل الأول . ولكن دراسة الفصول العديدة لهذا الكتاب من شأنها أن تبين أنه لم يحشد الشعراء الذين يتحدث عنهم لمجرد أن يشهدوا فى صالحه ، وانما لأن معرفته بالشعر وحبه له - والشعر الانجليزى بخاصة - قد سبقا نظريته واستثاراها . ولقاء ذلك فإن نظريته ذاتها - إذا تقبلناها - لابدّ أن تؤثر بعمق فى قراءتنا لا للشعراء موضوع الدراسة فحسب ، وإنما لغيرهم أيضا . ففى المحل الأول نجد أن اختياره لهؤلاء الشعراء ليس

-في حد ذاته – تقييما أدبيا . إنه ببساطة – وعن حكمة – قد استخدم أولئك الذين يعرفهم أكثر من غيرهم . وقد كان اختيار مختلف للشعراء جديرا أن يخدمه بنفس الدرجة ، بيد أنه قديكون من الخير للقارىء أن يجد بين هؤلاء الشعراء بعضا ممن ظل ينظر إليهم دائما على أنهم من الدرجة الثانية وقد يدهشه أن يجد بينهم إليزابث باريت براوننج ، ووايلد ، ولونجفلو (رغم أني شخصيا أعد لونجفلو شاعرا قد غمط حقه) . وإذا كنت أجد أول اثنين من هؤلاء الشعراء الثلاثة أدنى مرتبة فذلك على أساس من النقد الأدبي (وذوقي الشخصي أيضا) لاصلة لها بأطروحة السنيور ڤيڤانتي . إن مايهم هنا هو : ما إذا كانوا يقدمون – رغم كل نواحي قصورهم – برهانا عليها أم لا . وأهم شيء هو أن السنيور ڤيڤانتي قد قرأ واستمتع بأعمال كل هؤلاء الشعراء لأجل ذاتها ، وأنه لم يدرس الشعر بهدف البرهنة على أطروحته ، وإنما الأطروحة نابعة من قراءته للشعراء الذين استمتع بأعمالهم .

وعلى حين أن هذا الكتاب عمل فلسفي ، وليس مجرد سلسلة دراسات للشعر ، فإن ملائمة أمثلته تعنى ضمنا أن النظرية تلقي ضوءاً على عمل الشعراء الذين دعوا إلى الشهادة في صالحها . وهكذا فإنه على حين نجد القارىء ذا العقلية الأكثر فلسفية سوف يقرأ الكتاب بالترتيب الذى قدم به ، ويحاول الإمساك بناصية أفكاره الهادية قبل أن يفحص الأدلة . يمكن للقارىء الذي ينصب اهتمامه الأول على الشعر أن يبدأ بقراءة الفصول الخاصة بالشعراء ، أو حتى الفصول التي تعالج أولئك الشعراء الذين يعرف أعمالهم أكثر من غيرهم : وسيجد – فيما أظن – ما يدفعه إلى التحول إلى تلك الفصول التي يقرر فيها المؤلف أطروحته ونتائجه . وسواء فعل ذلك أو لم يفعل فسيكون قد أبصر – على ضوء جديد – شعر الشعراء الذين كان يظن أنه قد فهمهم بالفعل .

وثمة على الأقل نتيجتان مهمتان ، لهما قيمتهما في تذوقنا للشعر ، أود أن أوجه النظر إليهما . فالأولى في التمييز بين ما قد يكون لنا أن ندعوه « الفكر الشعري » و « فكرالشاعر » . ففي فصله القصير – وإن يكن معبئا بكثافة – عن كولردج ، يميز السنيور ڤيڤانتي بين « الاستبصار الشعري بنشاط الذات » عند ذلك الشاعر ، وفكره الأكثر منهجية . (وفي الصفحة التالية ، صفحة ١٢٣ ، يقدم فكرة بالغة التشويق ، خاصة بالقرن الخامس عشر في إيطاليا ، عن الطريقة التي قد يكون بها تيار من الفكر الفلسفي الحي ذا جدوى للشاعر) . إنه بطبيعة الحال ، ليس معنيا في هذا الفصل بنثر كولردج الفلسفي ، ولكنه يلاحظ على نحو ذي دلالة : « بيد أنه فيما يتعلق بشعر كولردج ، قد نشك أحيانا – أثناء مطالعتنا له – فيما إذا كان قد لقى عونا –

وليس عقبة - من الحقيقة الماثلة في أنه ربما كان المركز الرئيس لاهتماماته الفلسفية واقعا خارج نطاق قصائده » .

وفي بداية الفترة التالية يقول :

« بل أنه يمكن أن يقال - على سبيل المزاح - عن كولردج إن شعره - إذ يعي أخطار تقسم الاهتمامات - قد حاول أن يجد له مهربا من الفلسفة في - السحر » .

والمقتطفات القليلة التي يوردها السنيور ڤيڤانتي من قصائد كولردج ليس بها ماهو مأخوذ من قصائده الثلاث الأكثر اتساما بطابع « السحر » والتي تقرأ أكثر من غيرها . وإنما في مقالته عن شلي - وهي مقالة وصلت بي إلى تقدير جديد وأكثر تعاطفا لذلك الشاعر - تبتدي هذه التفرقة على أوضح الأنحاء . إن السنيورڤيڤانتي لايجد فكرشلي الشعري في الآراء السياسية والاجتماعية التي تلهمه پروميثوس طليقا (أو في هوامشه على قصيدة « الملكة ماب ») أو في التاريخ الأدبي لـ « فلسفة الحب » الموجود في قصيدة إپيسيكيپيون » وإنما في استبصارات مترددة تظهر المرة تلو المرة في شعر شلي . وهذه الاستبصارات هي ما يمكن أن يسمى التفكير ، بمعناه الأمثل ، في شعر شلي .

وإن التفرقة التي يقيمها السنيور ڤيڤانتي لخليقة - فيما أظن - أن تعوق القراء المتفكرين عن أن يسألوا شاعرا من الشعراء (إذا كان مازال بقيد الحياة) : ما الذي كان **يعنيه** بأي قصيدة معينة من قصائده . إن من يسألون هذا السؤال يفترضون ان القصيدة إلباس شعري ، أو ثوب تنكري ، لشيء يمكن أن يصاغ - بدرجة مساوية - في مصطلحات بسيطة مباشرة ، وأنه إذا لم يتمكن الشاعر من أن يصوغها في مصطلحات أخرى - مصطلحات يظن الطالب الذي سيمتحن في قصيدة أنه يستطيع أن يرضي بها ممتحنيه - منتهين إما إلى أنه من طبيعة الشعر أن يكون « بلا معنى » أو إلى أن المعنى يوجد من طريق التغلغل في العقل اللاشعوري ، أو السيرة المحجوبة للمؤلف .

ويتخلص السنيور ڤيڤانتي من خطأ افتراض أن القصيدة يمكن أن تفسر بالمؤلف ، وخطأ افتراض أن القصيدة بلا معنى . وهو أيضا يعارض افتراض أن كل شعر يمكن تفسيره من طريق شرح اللاشعور . والأهم - فيما أظن - من تفرقته بين الفكر الشعري وتفكير الشاعر في فكره الشعري أو حوله ، تأكيده - وأظن أنه ذو أهمية قصوى - أنه ثمة في الشعر نشاط خلاق أصيل . فثمة شيء يخرج إلى حيز الوجود يتسم بالجدة - بمعنى أنه لا يمكن تفسيره بمؤثرات أدبية أو غيرها ، أو بخبرات

طفولية آثر الشاعر أن ينساها ، أو بذكريات أو أساطير عرقية هو على غير ذكر منها .

« بيد أن أعمال شكسبير تمتاز ، في هذا الصدد ، بأنها أقوى وقاء إزاء علم النفس الحديث . ومادام لشكسبير تأثير في اللغة الانجليزية فسيكون من العسير على الشعب الناطق بالانجليزية أن ينسى الروح في سبيل العقد والغرائز وما تحت الشعور واللاشعور أو الانتحاءات . ومن المحقق أن نفس هذه الصفة الكريمة - أو التأثير - يمكن أن تعزى إلى كل شعر . بيد أنه فيما يتعلق بشكسبير فإنما بدرجة عالية على نحو فريد يبدى - إذا جاز القول - مبدأ الذاتية غير المركب ، تحت أعيننا ، ثراءه وعمقه **الكامنين على نحو مطلق** » .

وإنه ليجمل بى أيضا أن أوجه النظر إلى تأملات السنيور فيقانتى في طبيعة « الاحساس » ، وعزلة الاحساس عن الفكر (وهو في ذلك يضم صوته إلى صوت كولنجوود) . بيد أني قد وددت أن أقصر عرضي التمهيدى على ما قد يكون القراء على استعداد لتقبله من ناقد أدبى لاهو بالفيلسوف ولا بعالم النفس . وقد قلت ما يكفى - فيما أظن - لأؤكد أن هذاالكتاب يستحق دراسة وثيقة من الفلاسفة ودارسى الشعر على السواء .

أفكار للتأمل

(١٩٥١)

[تصديره لكتاب **أفكار للتأمل** تحرير ن . جانجلي ، الناشر : فيبرو فيبر لندن ، ١٩٥١]

لو كنت أظن أن هذا المنتخبات لاتلائم سوى القراء الذين خطوا إلى الحياة الروحية بالفعل لما جرؤت على أن أقدم لها . ولو أنها لم تكن سوى مجموعة فتات القاضمين برفق لما رغبت في التقديم لها . إن المؤلف – إذ يدعو هذا الكتاب **أفكار للتأمل** – يعني ما يقول . فهذه مختارات من بين عدة مقتطفات من قراءاته عبر سنين عديدة ، وهي قطع صممت لاختباره : اختبار التأمل المتكرر . إن المراد بها كل امرىء تشوقه تلك الانفعالات وحالات الروح التي لاتوجد – إذا جاز القول – إلا وراء حد الطيف المرئي للشعور الإنساني ، ولا يمكن أن تخبر إلا في لحظات الاستنارة ، أو مع نمو عضو آخر للادراك غير الرؤية اليومية . ولكنها يمكن أن تخدم القارىء على شرط واحد شديد – هو أن يكون راغبا في محاولة تعلم قراءتها .

قل جدا من الناس – فيما أشك – من يعرف كيف يقرأ – بمعنى القدرة على القراءة لأغراض متنوعة ، وقراءة كتب متنوعة ، بالطريقة الملائمة :نحن جميعا نقرأ من أجل التسلية ، أو لنشبع حب استطلاع وقتيا ، وأغلبنا يقرأ أيضا تحت ضرورة اكتساب المعلومات أو إدراك محتويات كتاب ، لغاية مباشرة ما . ولدى كثير من العاملين تصعب قراءة كتاب إلا أن تكون له صلة بعملهم . وقد يجد كاتب المراجعات المحترف أن من الصعب عليه أن يقرأ كتابا إلا بغرض مراجعته . وقد يجد ناشر أن من العسير عليه أن يقرأ كتابا إلا باعتباره مخطوطا يقبل أو يرفض . إن الفلسفة صعبة ، إلا أن ننظم عقولنا لها . والتذوق الكامل للشعر صعب على من لم يدربوا حساسيتهم ، خلال سنين من القراءة المنتبهة ، ولكن القراءة التعبدية أصعب القراءات طراً ، لأنها تتطلب استخداما لا للعقل فحسب ، ولا للحساسية فحسب ، وانما للكائن بأكمله .

إن **أفكار للتأمل** كتاب لا أختار بعد الفحص الأول له – الفحص الذي يمر المرء به على كتاب ليحصل على فكرة عامة عن محتوياته ، وإمساك بناصية تصميمه – أن أقرأ كثيرا منه في مرة واحدة . فكون المرء يقرأ قطعتين أو ثلاثا (مختار ا ، في البداية ، قطعا من نفس القسم) وانتباهه الوثيق لكل كلمة ، وتدبر المقتطفات التي قرأت قليلا ، ومحاولة تثبيتها في ذهني ، بحيث تظل مؤثرة في ، بينما تستغرق اهتمامي شئون

النهار : ذاك يكفيني في أربع وعشرين ساعة ، ويكفي - فيما أتخيل - حتى من هم أكثر دربة مني على التأمل .

ولست أقول إنه من العقيم كلية أن يتعرف المرء على أدب صوفي دون محاولة للنفاذ إلى عالم مؤلفيه . فالجهل التام بهذا الأدب ، وعدم المعرفة بأمثلة منه من لغات وحضارات عدة ، معناه الافتقار إلى معلومات حيوية عن الإنسان ، تماما كالاقتصار على قراءة تلك الأعمال التاريخية التي تتجاهل فعل الدين في التاريخ . بيدأن التعلم من هؤلاء الكتاب يقتضي شيئا أكثر من مجرد التعرف عليهم . إن علينا أن نهجر بعضا من دوافعنا المألوفة إلى القراءة . وعلينا أن نتخلى عن حبنا للسلطة - سواء على الآخرين ، أو على أنفسنا ، أو على العالم المادي . بل إن علينا أن نهجر حب المعرفة . ولا ينبغي أن يشتت انتباهنا الاهتمام بشخصية المؤلفين المعينين ، أو البهجة بالعبارات التي عبروا بها عن استبصاراتهم . إن ما يرمي هؤلاء الكتاب إليه - بمصطلحاتهم المتنوعة ، وبأي لغة أو مصطلح أي دين - إنما هو حب الله - لقد كرسوا حياتهم لهذا : وليست وجهتهم بالتي يمكن أن نبلغها على نحو أسرع مما فعلنا ، أو دون نفس النشاط الذي لا يكل ، والسلبية التي لا تكل .

ثمة بعض قراءهم ، إذ ربما جذبهم حب الاستطلاع عن « المستتر » ، ينظرون إلى الأدب الآسيوي على أنه المستودع الوحيد للفهم الديني . وثمة آخرون - ربما تحت تأثير تحيز مؤداه ان التصوف شيء سقيم وشاذ - يرفضون أن يغامروا بالخروج إلى ما هو أبعد من موروث مسيحي ضيق . وإنه لمن المفيد لكلا النوعين من القراء أن يعلموا أن الحقيقة ليست « مستترة » ، وأنها ليست مقصورة كلية على موروثهم الديني الخاص ، أو - من ناحية أخرى - على ثقافة ودين أجنبيين ، ينظرون إليهما بذعر خرافي ، وأن يعرفوا كيف يحدث كثيرا أن يقول متأملون ينتسبون إلى أديان وحضارات بعيد بعضها عن بعض ، نفس الشيء . وإني لأعي أيضا أن ثمة قراء يقنعون أنفسهم بأن ثمة « جوهرا » في كل الأديان لا يختلف ، وأن هذا الجوهر يمكن - على نحو مناسب - ان يستقطر ويحفظ ، على حين ينبذ كل دين معين . وربما جاز لنا أن نذكر مثل هؤلاء القراء بأنه ما من رجل تسنم أعلى مراتب الحياة الروحية إلا وكان مؤمنا بدين معين أو على الأقل بفلسفة معينة ؛ وان الكتاب الممثلين في هذا المجلد قد كانوا جميعا خليقين أن يدحضوا الظن بأن ديانتهم أو فلسفتهم لاتهم . ففقط من حيث علاقتها بديانته الخاصة كانت لاستبصارات أي من هؤلاء الرجال دلالتها لديه . وما يقولونه لا يستطيع أن يكشف عن معناه إلا للقارىء صاحب الديانة ذات العقيدة القطعية والمذهب التي يؤمن بها . ومع استبقاء هذه الأفكار في الذهن . أعلق قيمة خاصة على منتخبات تضع جنبا إلى جنب مقتطفات من الكتب المقدسة والكتابات التعبدية المسيحية واليهودية والإسلامية والهندوسية والبوذية .

كلمة تمهيدية

(١٩٥١)

[كلمة تمهيدية لكتاب د . هـ . **لورنس والوجود الانسانى** ، للأب وليم تيفرتون ، الناشر : روكليف ، لندن ، ١٩٥١] .

إن مؤلف هذا الكتاب كاهن من طائفة دينية أنجليكانية أعرفه . ولئن كان قد اختار أن ينشر كتابه تحت اسم وليم تيفرتون فليس ذلك إلا لكى يؤكد أن آراءه شخصية . إن القارىء العادى ، خاصة إذا لم يكن يعرف شيئا عن حياة الأديرة ، معرض لأن يفترض أن عضو الطائفة لا يمكن إلا أن يكون متحدثا باسم جماعته . وإن هذا المؤلف ليكتب بكل معرفة من يكبرونه وموافقتهم ، ولكنه لا يتحدث إلا باسمه .

وليس السبب فى مساهمتى بهذا التصدير أنى أعرف المؤلف ، وإنما أنى أعتقد أنه قطعة جادة من نقد لورنس من نوع آن الآن أوانه . فقد شهدنا عددا من الكتب عن لورنس بأقلام أناس كانوا يعرفونه ، ونحن بحاجة إلى كتب عنه بأقلام نقاد لا يعرفونه إلا من خلال أعماله . ذلك أن الارتباط بلورنس كان ، كما هو واضح بالنسبة لمن جذبتهم ، أو جذبتهم ونفرتهم على التوالى، تلك الشخصية المسيطرة الشكسة المتطرفة ، جزءا بالغ الأهمية من حياة أصحابه وخبرة تعين عليهم أن يسجلوها مطبوعة . ولكن ربما كان من أسباب كون كتب لورنس لا تقرأ الآن من جانب الشباب قدر ما كانت تقرأ منذ عشرين أو ثلاثين سنة مضت ، أن الكتب المكتوبة عنه توحى بأنه رجل يقرأ عنه أكثر منه كاتباً يقرأ : إنه بمثابة چونسون يحيط به قطيع من البوزوليين ، بعضهم أقل حنانا إزاء الرجل العظيم مما كان عليه كاتب سيرة چونسون .

وليس هذا هو السبب الوحيد فى أن عمل لورنس بحاجة إلى أن يفحص من منظور جديد . لقد كان رجلا نافد الصبر مندفعا (أو هكذا أتخيله لأنى – شأنى فى ذلك شأن مؤلف هذا الكتاب – لم أعرفه قط)

كان رجلا ذا استبصارات متقطعة عميقة ، أكثر منه ذا قوى استنتاجية ، وعلى ذلك فقد كان رجلا نافد الصبر ، وقد عبر عن بعض استبصاراته بالشكل الذى يجعلها بعيدة عن نيل قبول أغلب معاصريه ، وأحيانا فى شكل يكاد ، برغبته ، أن يشجع على إساءة فهمها . ولئن اختار الحمقى أو سيئو النية أن ينظروا إليه على أنه مجدف ،

أو «فاشي» ، أو كاتب دعارات ، لما أزعج لورنس نفسه بإقناعهم . لقد كان في أغلب الأحيان مخطئا (فيما إخال) بسبب الجهل أو التحيز أو استخلاص النتائج الخاطئة في ذهنه الواعي من استبصارات كانت تأتيه من تحت الوعي . وسنحتاج إلى وقت كي نفصل بين الخطأ السطحي والحقيقة الجذرية . وعندي أيضا أنه يلوح كثيرا ما يكتب على نحو بالغ السوء : ولكنه في نظري كاتب كان عليه أن يكتب كثيرا على نحو سيىء لكي يكتب أحيانا على نحو جيد . وبعد أن أسيىء فهمه فإنه يتعرض لخطر تجاهله . أما عن اتجاهه الديني (الذي نجد لدى مؤلف هذا الكتاب ما يقوله عن نموه) فيؤسفنا الآن أن نبدأ في أن نرى كم أنه كان مبعثه الجهل أكثر مما كان مبعثه العداء . ذلك أن لورنس كان رجلا جاهلا ، بمعنى أنه لم يكن على ذكر من مدى ما لا يعرفه . إن أوجه لومه للمسيحية (والبوذية بالتأكيد) كثيرا ما تكون قائمة على معرفة خاطئة . وهي - في أحيان أخرى - تمضي إلى قلب المسألة . وما من مسيحي يجمل به أن يشعر بأنه على يقين من كونه ديني الذهن بما فيه الكفاية ، إذا هو تجاهل نقد رجل كان - دون أن يكون مسيحيا - دينيا في المحل الأول ودائما .

تصدير

(١٩٥١)

(تصدير للترجمة الانجليزية لكتاب سيمون ڤى « الحاجة إلى جذور »)

إن النوع الوحيد من المقدمات الجدير أن يرتبط ارتباطا باقيا بكتاب من تأليف سيمون ڤى إنما هو – كتلك المقدمة التى كتبها مسيو جوستاف ثيبون لكتابها المسمى الثقل والرشاقة(*) (أو **اللطف**) مقدمة بقلم شخص كان يعرفها . فقارىء أعمالها يجد نفسه فى مواجهة شخصية صعبة المراس عنيفة معقدة ، وإن مساعدة من حظوا بمناقشات أو مراسلات طويلة معها ، خاصة أولئك الذين عرفوها فى ظل الأوضاع الفريدة لآخر خمس سنوات من حياتها ، ستكون ذات قيمة باقية فى المستقبل . وإنى لأفتقر إلى هذه المؤهلات وأهدافى من كتابة هذا التصدير هى ، أولا ، أن أؤكد اعتقادى أهمية المؤلفة وأهمية هذا الكتاب المعين ، وثانيا أن أحذر القارىء من الحكم السابق لأوانه ومن التصنيف التلخيصى – وأن أقنعه بكبح جماح تحيزاته الخاصة ، والصبر – فى الوقت ذاته – على تحيزات سيمون ڤى . وما إن تعرف أعمالها وتتقبل حتى يجمل بمثل هذا التصدير أن يعد من نافلة القول .

إن كل أعمال سيمون ڤى قد نشرت بعد وفاتها . وكتابها **الثقل والرشاقة** – وهو مختارات من مذكراتها الضخمة ، قام بها مسيو ثيبون ، وأول مجلد لها يظهر فى فرنسا – جدير بالاعجاب من حيث محتوياته ، ولكنه خادع بعض الشىء من حيث شكله . والمقارنة بينه وبين پسكال (وهو كاتب كانت سيمون ڤى تتحدث عنه أحيانا بلهجة لاذعة) يمكن أن يلح عليها أكثر مما ينبغى . وشذرية هذه المقتطفات تكشف عن استبصاراتها العميقة وأصالتها المدهشة ، ولكنها توحى بأن عقلها كان عقلا ذا ومضات إلهام عارضة . وبعد قراءة **القيام على خدمة الله** (**) والمجلد الحالى ، وجدت أنه لا بد لى أن أحاول فهم شخصية مؤلفتهما وأن قراءة وإعادة قراءة كل أعمالها لازمة لعملية الفهم البطيئة هذه . وفى محاولتنا فهمها ، لا ينبغى أن يشتتنا – كما يحتمل أن يحدث لدى القراءة الأولى – التفكير فى أى مدى – وعند أى النقط –

(*) La Pésanteur et la Grace

(**) Attente de

نوافقها أو نخالفها . علينا ببساطة أن نعرض أنفسنا لشخصية امرأة عبقرية ، نوع عبقريتها قريب من نوع القديسين .

ربما لم تكن « العبقرية » هي الكلمة الصحيحة ، فالكاهن الذي ناقشت معه معتقداتها وشكوكها قد قال je crois que son âme est incomparablement plus haute que son génie : وهذه طريقة أخرى للإشارة إلى أن خبرتنا الأولى بسيمون ڤي لا ينبغي أن يعبر عنها على أساس من الموافقة أو المخالفة . ولست أستطيع أن أتخيل أي شخص يوافقها على كل آرائها ، أو لا يختلف بعنف مع بعضها . بيد أن الموافقة والرفض ثانويان : والأمر المهم هو إقامة صلة مع روح عظيمة . لقد كانت سيمون ڤي واحدة كان يمكن أن تغدو قديسة . وكبعض الناس الذين بلغوا هذه الحالة كان عليها أن تتغلب على عقبات أكبر فضلا عن قدرة على التغلب عليها أكبر مما هو موجود لدى باقينا . إن القديس ، بالقوة ، يمكن أن يكون شخصا صعب المراس جدا ، وتتجه شكوكي إلى أن سيمون ڤي كان يمكن أن تكون أحيانا شخصا لا يطاق .

ويدهش المرء ، هنا وهناك ، التضاد بين اتضاع يكاد يكون فوق الإنساني وما يلوح صلفا يكاد يكون صارخا ، وثمة جملة ذات دلالة للكاهن الفرنسي الذي أوردته من قبل . فهو يخبرنا بأنه لا يتذكر « انه سمع سيمون ڤي قط ، رغم رغبتها الفاضلة في الموضوعية ، تسلم لخصمها قط في نقاش » . وهذا التعليق يلقي ضوءا على كثير من أعمالها المنشورة . ولست أعتقد أنه قد أنعشتها قط البهجة ببراعتها الدفاعية – وهو تدليل للنفس تتجه شكوكي إلى أن پسكال قد دنا منه على نحو خطر في كتابه **الرسائل** – ويعرض قدرتها على التغلب على الآخرين في المجادلات . والأحرى أن فكرها كله قد عيش بشدة ، وأن هجر أي رأي كان يتطلب تعديلات في كيانها بأكمله ، وهي عملية ما كان ليمكن أن تتم دون ألم ، أو أثناء محادثة . ونجد – خاصة لدى الشباب ، وأولئك الذين لا نجد لديهم حسا بالفكاهة ، كما هو الشأن مع سيمون ڤي – أن الأثرة وإنكار الذات يمكن أن يتشابها على نحو وثيق إلى الحد الذي يمكن معه أن نخطيء الواحد فنظنه الآخر .

ومهما يكن من أمر ، فإن التقرير القائل إن روح سيمون ڤي « كانت متفوقة على عبقريتها بما لا يقاس » خليق أن يساء فهمه ، إذ كان فيه إيحاء بانتقاص من ذهنها . من المحقق أنها كانت قادرة على أن تكون غير عادلة وغير معتدلة ، ومن المحقق أنها ارتكبت بعض انحرافات ومبالغات مدهشة . بيد أن هذه التوكيدات المفتقرة إلى الاعتدال التي تبهظ صبر القاريء لا تنبع من أي عيب في عقلها وإنما من إسراف

مزاجي . لقد انحـدرت من أسرة لا تنقصها المواهب الذهنية . فأخوها رياضي مبرز ، أما عن عقلها هي ، فقد كان جديرا بالروح التي استخدمته . بيد أن العقل - خاصة حين ينكب على مشكلات من ذلك النوع الذي كان يطحن سيمون في - لا يستطيع أن يبلغ النضج إلا ببطء ، ولا ينبغي أن ننسى أن سيمون في توفيت في سن الثالثة والثلاثين . وأظن أنه في كتاب **الحاجة إلى جذور** ، بخاصة ، قد غدا نضج فكرها الاجتماعي والسياسي ملحوظا جداً . بيد أنه قد كانت لها روح بالغة العظمة كي تنمو بما يتمشى معها . ولا ينبغي أن ننتقد فلسفتها في سن الثالثة والثلاثين كما لو كانت فلسفة شخص أكبر منها بعشرين أو ثلاثين سنة .

وفي عمل كاتبة كهذه ينبغي أن نتوقع مواجهة مفارقات . لقد كانت سيمون في ثلاثة أشياء بأعلى المعاني : فرنسية ويهودية ومسيحية . كانت أيضا وطنية على استعداد لأن ترسل إلى فرنسا كي تعاني وتموت من أجل أبناء وطنها : وقد كان عليها أن تموت - جزئيا ، فيما يلوح ، نتيجة لإذلال النفس ، في رفضها أن تأخذ من الطعام أكثر من الحصص الرسمية للناس العاديين في فرنسا - وذلك عام ١٩٤٣ في مصحة بأشفورد ، كنت . وكانت أيضا مسيحية ، ذات إخلاص شديد لإلهنا في سر المذبح ، ومع ذلك رفضت التعميد ، وإن قسما كبيرا من كتابتها ليشكل نقدا قويا للكنيسة . وكانت يهودية على نحو حاد ، تعاني عذابات في محنة اليهود بألمانيا ، ومع ذلك فقد أنبت إسرائيل (*) بكل شدة نبي عبراني . إن الأنبياء ، فيما يقال لنا ، قد رجموا في أورشليم ، ولكن سيمون في تتعرض للرجم من عدة جهات . وهي ، في فكرها السياسي ، تلوح ناقدا صارما لكل من اليمين واليسار ؛ وفي نفس الوقت عاشقة للنظام والمرتبية أصدق من أغلب الذين يدعون أنفسهم محافظين ، وأصدق حبا للشعب من أغلب من يدعون أنفسهم اشتراكيين .

أما عن موقفها من كنيسة روما ، وموقفها من إسرائيل ، فإني أرغب - في حيز تصدير - ألا أتقدم بسوى ملحوظة واحدة . إن هذين الموقفين ليسا متماشيين فحسب ، وإنما هما متسقان ، وينبغي أن ينظر إليهما على أنهما موقف واحد . والحق أن رفضها لإسرائيل هو الذي جعلها مسيحية غير سنية . وفي دحضها لكل أجزاء العهد القديم إلا القليل (ومن بين ما تقبلته كانت تتبين آثارا للتأثير الخلقدوني أوالمصري) ترتمي في شيء قريب جدا من الهرطقة المارسيونية ، وفي

(*) إني أستخدم مصطلح « اسرائيل » كما استخدمته ، وليس - بطبيعة الحال - إشارة إلى الدولة الحديثة .

إنكارها الرسالة المقدسة لاسرائيل ترفض أيضا أساس الكنيسة المسيحية . ومن هنا كانت الصعوبات التي سببت لها كثيرا من عذاب الروح . ولابد من أن أؤكد أنه ما من أثر للطابع البروتستانتي في تكوينها : فعندها أن الكنيسة المسيحية لا يمكن أن تكون إلا كنيسة روما . وفي الكنيسة ثمة كثير مما هي غافلة عنه ، أو تصمت عنه على نحو غريب . ويلوح أنها لاتولي العذراء المباركة شيئا من اهتمامها . أما عن القديسين فإنها لا تهتم إلا بأولئك الذين يلفتون انتباهها من خلال كتاباتهم - كالقديس توما الاكويني (الذي تنفر منه ربما على أساس معرفة غير كافية) والقديس يوحنا الصليب (الذي تعجب به بسبب معرفته العميقة بالمنهج الروحي) .

ومن إحدى النواحي فإن فيها - للوهلة الأولى - شيئا مشتركا مع مثقفي اليوم (وأغلبهم ذوو خلفية بروتستانتية ليبرالية غامضة) الذين لا يستطيعون أن يجدوا طريقهم إلى الحياة الدينية إلا من خلال تصوف الشرق . لقد كانت حماستها لكل ما هو إغريقي (بما في ذلك الأسرار) غير محدودة . وعندها أنه لم يكن ثمة وحي قد تكشف لاسرائيل ، وإنما قدر كبير من الوحي للكلدانيين والمصريين والهندوس . وقد يلوح موقفها قريبا ، على نحو خطر ، من موقف أولئك الكليين الذين يعتقدون أن الحقيقة القصوى والباطنة واحدة ، وأن كل الأديان تنم على بعض آثارها ، وأن مسألة : إلى أيٍ من الأديان العظمى ننتسب مسألة غير ذات أهمية . ومع ذلك فإن ما ينقذها من هذا الخطأ - وهو ما يدعو للاعجاب والحمد - هو إخلاصها لشخص إلهنا .

وفي نقدها للعقائد اليهودية والمسيحية أظن أنه يجمل بنا أن نحاول أن نقيم لأنفسنا تفرقة ثلاثية ، وأن نسأل أنفسنا : كم منه عدل ؟ وكم منه اعتراض جدي ينبغي أن يرد عليه ؟ وكم مما يدخل في باب الخطأ ؟ يمكن التخفيف منه ، على أساس عدم نضج شخصية أكثر تفوقا ، ومفعمة بالعاطفة ؟ إن تحليلاتنا قد تختلف اختلافا واسعا : بيد أننا يجب أن نسأل ونرد على هذه الأسئلة بأنفسنا .

ولست أدري إلى أي مدى كانت دارسة إغريقية جيدة . ولا أدري مدى علمها بتاريخ حضارات شرق البحر المتوسط ولا أدري ما إذا كانت قادرة على أن تقرأ اليوبانيشاد باللغة السنكسريتية . أو - إذا كان الأمر كذلك - مدى تمكنها مما ليس فحسب لغةً على درجة بالغة العلو من النمو ، وإنما أيضا طريقة للتفكير لا تغدو صعوباتها أقوى في نظر الدارس الأوربي إلا كلما انكب عليها على نحو أكثر مثابرة . ولكني لا أظن أنها تنم ، في هذا الميدان ، على عقل مؤرخ . ففي تقديسها لبلاد اليونان ، ولـ « حكمة الشرق » ، كما في انتقاصها من قدر روما وإسرائيل ، تلوح متصلبة العناد تقريبا . وفي إحدى النواحي لا تبصر إلا ما يسعها أن تعجب به . وفي أخرى ،

تدحض دون تمييز . ولأنها تنفر من الامبراطورية الرومانية ، فإنها تنفر من ڤرجيل . وبواعث إعجابها ، حين لا تكون مدفوعة ببواعث نفورها ، يلوح على الأقل أنها تزداد شدة من جراءها . قد يتعاطف المرء مع رعبها من ضروب فظاظة الشعوب المتوسعة أو الامبريالية (كالرومان في أوروبا ، والإسبان فى أمريكا) فى سحقها المدنيات المحلية . بيد أنها عندما تحاول - كي تزيد من استنكارها للرومان - أن تدافع عن ثقافة الدرود لا نشعر أن معرفتنا الهزيلة بذلك المجتمع المنقرض تقدم أى أساس لتخميناتها . إن بوسعنا أن نشاركها نفورها من الفظائع التى ارتكبت فى قمع الهرطقة الألبيجانية ، ومع ذلك نرجم بالظن عماإذا لم تكن حضارة بروڤنس الفريدة قد وصلت إلى نهاية إنتاجيتها . أفكان العالم يغدو مكانا أفضل اليوم لأن ثمة نصف دزينة من الثقافات المختلفة مزدهرة بين القنال الانجليزى والبحر المتوسط ، بدلا من الثقافة الواحدة التى نعرفها تحت اسم فرنسا ؟ إن سيمون ڤى تبدأ باستبصار ، ولكن منطق انفعالاتها يمكن أن يفضى بها إلى الإدلاء بتعميمات هى من الضخامة إلى الحد الذى يجعلها بلا معنى . قد نعترض بأننا لا نعرف شيئا البتة عما كان العالم خليقا أن يكون عليه الآن لو أن الأحداث سلكت دربا مختلفا . وإن سؤالا من نوع : هل كان إضفاء الفتح الرومانى طابعا لاتينيا على أوربا الغربية أمرا طيبا أم رديئا ؟ سؤال لا جواب عليه . ومهما يكن من أمر ، فإن سبحات خيالها التى من هذا النوع لا ينبغى أن تعد لاغية لمفهومها الأساسى لـ « الضرب بالجذور » وتحذيراتها من شرور مجتمع مركزى أكثر مما ينبغى .

كتب هذا الكتاب أثناء السنة الأخيرة أو نحو ذلك من حياة سيمون ڤى ، أثناء اشتغالها فى المقر الفرنسى بلندن ، وإنه لينبع - فيما أفهم - من مذكرات قدمتها متصلة بالسياسة التى ينبغى أن تتبع بعد التحرير . وقد أفضت بها مشكلات اللحظة إلى اعتبارات أكبر كثيرا . بيد أنه حتى تلك الصفحات التى تعنى فيها بالبرنامج الذى ينبغى أن يتبعه الفرنسيون الأحرار ، أثناء الحرب ، وبعد التحرير مباشرة ، تنم على بصيرة بالمستقبل ، ونضج فى الحكم ، بما يجعلها ذات قيمة باقية . وهذا الكتاب - فيما أظن - من بين أعمالها المنشورة وهو أقربها إلى الشكل الذى كانت خليقة أن تختاره لإذاعته .

توقفت أساسا عند أفكار معينة يلتقى بها المرء فى كل كتاباتها ، مع بعض توكيد لأغلاطها ومبالغاتها . وقد سلكت هذا الدرب اعتقادا منى أن كثيرا من القراء إذ يقعون - للمرة الأولى - على توكيد يحتمل أن يثير عدم تصديق عقليا أو عداء وجدانيا قد يعاقون عن تحسين معرفتهم بروح عظيمة وعقل لامع . إن سيمون ڤى تحتاج إلى صبر

من قرائها ، كما لا ريب في أنها كانت تحتاج إلى صبر من الأصدقاء الذين كانوا أشد الناس إعجابا بها وتقديرا لها . بيد أنه على الرغم من عنف ضروب ودها ونفورها ، وعلى الرغم من التعميمات غير المبررة التى أوردت أمثلة لها ، فإنى أجد فى هذا الكتاب بخاصة حكما متوازنا ، وحكمة فى تجنب الحدود المسرفة ، يدهشاننا فى أى امرئ على مثل هذا القدر من الشباب . وربما كانت – فى محادثاتها مع جوستاف ثيبون – قد كسبت ، أكثر مما تدريه ، من اتصالها بذلك العقل الحكيم حسن التوازن .

وسيمون فى ، كمفكرة سياسية كما فى كل شىء آخر ، عصية على التصنيف ، وطابع المفارقة الذى تتسم به تعاطفاتها من الأسباب المسهمة فى هذا التوازن . ومن ناحية أخرى ، فقد كانت نصيرة متحمسة للناس العاديين ، وبخاصة المسحوقين – أولئك الذين سحقهم شر البشر وأنانيتهم ، وأولئك الذين سحقتهم قوى المجتمع الحديث التى لا اسم لها . لقد عملت فى مصنع رينو ، كما اشتغلت عاملة فى الحقول ، لكى تشارك فى حياة أهل المدن والقرى . ومن ناحية أخرى كانت – بطبيعتها – متوحدة وفردية النزعة ، تشعر باستبشاع عميق لما تدعوه **الجماعية** : تلك الهولة التى خلقتها النزعة الشمولية الحديثة . إن ما كانت تأبه له هو الأرواح البشرية . ودراستها لحقوق الإنسان والتزامات الإنسان تكشف عن زيف بعض من حشو الكلام ما زال متداولا ، واستخدم أثناء الحرب كمنبه خلقى . وليس أقل أمثلة فطنتها وتوازنها وحسن إدراكها لفتا النظر فحصها لمبدأ الملكية . ومراجعتها الوجيزة لتاريخ فرنسا السياسى هى – فى آن واحد – إدانة للثورة الفرنسية . وجدال قوى ضد إمكانية إعادة الملكية . إنها غير قابلة لأن تصنف كرجعية أو اشتراكية .

إن هذا الكتاب ينتمى إلى طائفة المداخل إلى السياسة ، وهى التى قلما يقرأها السياسيون ، ولا يحتمل أن يفهمها أغلبهم ، أو يعرفوا كيف يطبقونها . ومثل هذه الكتب لا تؤثر فى التوجيه المعاصر للأمور : فهى بالنسبة للرجال والنساء الذين انغمسوا بالفعل فى هذه الحياة والتزموا رطانة السوق تجىء متأخرة على الدوام . هذا واحد من تلك الكتب التى ينبغى أن يقرأها الشباب قبل أن يفقد الفراغ ، ويقضى على قدرتهم على التفكير فى غمرة حياة الحملات الانتخابية والمجالس التشريعية ، وهى كتب لايسعنا إلا أن نأمل أن يتضح تأثيرها فى اتجاه ذهن جيل آخر .

سبتمبر ١٩٥١

مقدمة (*)

(١٩٥٢)

كثيرا ما نسمع شكوى مؤداها أن عصرنا ليس لديه الكثير الذى يفخر به فى مضمار الفلسفة . وسواء كان هذا النقص راجعا إلى مرض ما فى الفلسفة ذاتها ، أو إلى اتجاه العقول الفلسفية المقتدرة إلى دراسات أخرى ، أو -ببساطة - إلى نقص فى الفلاسفة ، فذاك مالايوضح قط : هذه تقسيمات للقضية عرضة لأن تختلط . ومن المحقق أن سؤال :« أين الفلاسفة العظماء ؟ » سؤال بلاغى كثيرا ما يوجهه الذين كانوا يتابعون دراساتهم الفلسفية منذ أربعين أو خمسين عاما مضت . ومع الاقرار بإمكانية أن تكون الشخصيات الكبرى فى شبابنا قد ازدادت ضخامة مع مرور الوقت ، واحتمال ألا يكون أغلب من يطرحون السؤال قد تابعوا التطورات الفلسفية الحديثة متابعة وثيقة ، يظل ثمة بعض التبرير لهذه الشكوى . إنها قد لا تعدو أن تكون توقا إلى ظهور فيلسوف تثير كتاباته ومحاضراته وشخصيته الخيال مثلما أثاره برجسون ، مثلا ، منذ أربعين عاما . غير أنها قد تكون أيضا تعبيرا عن حاجة إلى الفلسفة بالمعنى الأقدم عهدا لهذه الكلمة - حاجة إلى سلطة جديدة تعبر عن **البصيرة والحكمة** .

ولدى من يتعطشون إلى الفلسفة بهذا المعنى الأوسع تعد الوضعية المنطقية أوضح هدف للوم . ومن المحقق أن الوضعية المنطقية ليست وجبة بالغة التغذية لأكثر من القلة القليلة التى تعودت عليها . وعندما يأتى وقت نضوبها فمن المحتمل أن تلوح- عند النظر إلى الوراء - بمثابة نظير السيريالية فى عصرنا : ذلك أنه كما لاح أن السيريالية تقدم منهجا لإنتاج الأعمال الفنية دون خيال ، يلوح أن الوضعية المنطقية تقدم منهجا للتفلسف دون بصيرة أو حكمة . وعلى ذلك فإن الجاذبية التى تمثلها للذهن الفج قد تؤتى نتائج عاثرة لبعض من يتابعون دراساتهم الجامعية تحت تأثيرها . ومع ذلك أعتقد أن الوضعية المنطقية ، على المدى الطويل ، سوف تثبت أنها مجدية وذلك لاستكشافاتها الفكرية التى لن يمكننا ، فى المستقبل ، تجاهلها . وحتى إذا تبين أن بعض دروبها أزقة مسدودة فإنه يجمل بنا - فى نهاية المطاف - أن نستكشف زقاقا

(*) مقدمته لكتاب « الفراغ أساس الثقافة » تأليف يوزف بايبر ، الترجمة الانجليزية لألكسندر درو ، فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٥٢

مسدودا ، على الأقل لنكتشف أنه مسدود . والأهم من ذلك بالنسبة لموضوعى هو أنى أعتقد أن داء الفلسفة –والتبين الغامض له هو الذى يحرك من يشكون من تدهورها – قد ظل ماثلا لفترة أطول من أن تسمح بردها إلى أى مدرسة فكرية معاصرة محددة .

وعندما كنت أنا نفسى دارسا للفلسفة – وهنا أتحدث عن فترة تتراوح بين خمسة وثلاثين وأربعين عاما خلت – كان الفلاسفة قد بدأوا يعانون من شعور بالنقص إزاء العلم الدقيق . اتجه الشعور إلى أن عالم الرياضة هو أصلح الناس للتفلسف ، وكان دارسو الفلسفة الذين لم ينتقلوا من الرياضيات إلى الفلسفة يبذلون أقصى ما فى وسعهم (على الأقل فى الجامعة التى درست فيها) محاولين أن يغدوا محاكين لعلماء الرياضة – على الأقل إلى حد التعرف على شوارد المنطق الرمزى . (وإنى لأذكر معاصراً متحمسا ابتكر علم أخلاق رمزيا ابتكر له عدة رموز لا توجد فى كتاب **أصول الرياضة** Principa Mathematica) . وفيما عدا ذلك ، كان بعض المعرفة بعلم الطبيعة المعاصر وعلم الأحياء المعاصر موضع ثناء أيضا : وكانت الحجة الفلسفية التى تدعمها أمثلة من أحد هذه العلوم أكثر نيلا للاحترام من الحجج التى تفتقر إليها – حتى ولو كان البرهان المؤيد من فضول القول . والآن فانى أعى تماما أنه ما من ميدان من ميادين المعرفة ينبغى أن يند عن الفيلسوف . إن الفيلسوف المثالى خليق أن يكون على معرفة بكل علم وكل فرع من فروع الفن وكل لغة وكل تاريخ البشرية . إن مثل هذه المعرفة الموسوعية خليقة أن تحميه من الرعب الزائد من تلك الأنساق التى لم يتدرب عليها والتحيز الزائد إلى تلك التى تدرب عليها جيدا . غير أنه فى عصر يغدو فيه كل فرع من المعرفة أكثر تقسيمات فرعية وتخصصا يغدو المثل الأعلى للمعرفة الكلية أشد ابتعادا عن التحقق . ومع ذلك فليس غير المعرفة الكلية يكفى ، إذا بدأ الفيلسوف يعتمد على العلم . وإنى لأتخيل أنه مامن أحد اليوم خليق أن يتبع مثال بوزانكيه الذى اعتمد فى كتابه **المنطق** اعتمادا ثقيلا على أمثلة مستمدة من علم النبات اللينى ، غير أنه على حين يحتمل أن يكون استغلال الفيلسوف العلم موضع نقد عنيف ، ربما كنا أكثر استعدادا من اللازم لأن نتقبل نتائج العالم حين يتفلسف .

وقد كان من آثار هذا السعى للفلسفة نحو وضع العلوم الدقيقة أن أنتج وهم تقدم فى الفلسفة ، من طراز لا يجمل بالفلسفة أن تدعيه . وقد جعل معلمى الفلسفة جهلة لا بالتاريخ بمعناه العام فحسب ، وإنما بتاريخ الفلسفة ذاتها . فلئن كان موقفنا من الفلسفة متأثرا بإعجابنا بالعلوم الدقيقة فستكون فلسفة الماضى شيئا حل محله . إنها تتحدد بفلاسفة أفراد ، كان لبعضهم لحظات من الفهم ، ولكن عملهم ككل صار يعد فريدا وبدائيا . ذلك أن فلسفة الحاضر ، من هذه الزاوية ، أفضل كلية من فلسفة الماضى عندما كان العلم فى مرحلة الطفولة ، وستنطلق فلسفة المستقبل من اكتشافات

عصرنا . من الحق أن تاريخ الفلسفة قد اعترف به الآن كفرع من الدرس في حد ذاته ، وأن ثمة متخصصين في هذا الموضوع : ولكن شكوكي تتجه إلى أن مؤرخ الفلسفة – في رأي فلاسفة المدرسة الحديثة – مؤرخ أكثر منه فيلسوفا .

إن العلة الجذرية لشطحات الفلسفة الحديثة – وربما ، وإن لم أكن على وعي بذلك ، علة عدم رضاي عن الفلسفة **كمهنة** – تكمن فيما أعتقد الآن ، في طلاق الفلسفة عن اللاهوت . وإنه لمن اللازم جدا أن نتوقع مقاومة مثل هذا التأكيد : وهي مقاومة نابعة من استجابة وجدانية فورية ، ويعبر عنها القول بأن أي اعتماد للفلسفة على اللاهوت خليق أن يكون حدا من حرية فكر الفيلسوف . ومن الضروري أن يوضح المرء ما يعنيه بالعلاقة الضرورية بين الفلسفة واللاهوت ، وإضمار بعض الإيمان الديني في الفلسفة . ولن أحاول هذا ، فقد أداه يوزف بايبر على نحو أفضل كثيرا : وغاية ما أريده هو أن أوجه الانتباه لهذه النقطة المركزية في فكره . إنه شخصيا فيلسوف كاثوليكي يقوم على أفلاطون وأرسطو والمدرسيين : وهو يوضح موقفه لقرائه تمام التوضيح . بيد أن كتاباته لا تشكل **اعتذارا** مسيحيا – فتلك ، في نظره ، مهمة اللاهوت . وعنده أن الفلسفة المتصلة بلاهوت مجتمع غير روما ، أو دين غير المسيحية ، خليقة أن تظل فلسفة صادقة . ومما له دلالة أنه يزجي كلمة موافقة عابرة لوجودية سارتر على أساس أنه يجد فيها افتراضات دينية مسبقة – وإن تكن بالغة الاختلاف عن تلك التي يؤمن بها دكتور بايبر شخصيا .

إن إقرار علاقة صائبة بين الفلسفة واللاهوت ، مما يترك الفيلسوف مستقلا تماما في ميدانه الخاص ، هو – فيما أظن – واحد من أهم خطوط البحث التي تابعها دكتور بايبر ، وعلى نحو أشد عمومية ينبغي أن يكون تأثيره في اتجاه إعادة الفلسفة إلى مكان من الأهمية لكل شخص متعلم يفكر ، بدلا من حصرها في نطاق الأنشطة الباطنية التي لا يمكن أن تؤثر في الجمهور إلا على نحو لا مباشر ، ورواغ ، وفي صورة محرفة في كثير من الأحيان . وهو يعيد إلى الفلسفة ما يحدثنا الفهم المشترك ، بعناد ، أنه لابد من توافره فيها : **البصيرة والحكمة** . وهو بتأكيده اعتماد الفلسفة على الوحي ، والاحترام اللائق لـ « حكمة الأقدمين » يضع الفيلسوف ذاته في علاقة مناسبة بسائر الفلاسفة الأموات والأحياء . وعلى هذا يتجنب خطرين محدقين بالفلسفة أحدهما هو المحاكاة الشعورية أو اللاشعورية للعلم الدقيق ، وافتراض أن الفلاسفة ينبغي أن ينظموا في صورة جماعات من العمال ، كالعلماء في معاملهم ، يفحصون الأجزاء المتنوعة من مشكلة ينظر إليها على أنها قابلة للحل ، على نفس النحو المتبع في علم الطبيعة . والخطر المضاد إنما يمثله اتجاه أقدم عهداً وأكثر رومانتيكية ، ولد ما قد

يكون لى أن أدعوه بفلسفة « الرجل الواحد » : وأى نظرة إلى العالم تكون إسقاطا لشخصية مؤلفها ، وفرض مقنع لمزاجه الخاص ، بكل تحيزه الوجدانى ، على القارىء ، لست أود أن أقلل من جلال أو قيمة أعظم فلسفات الرجل الواحد . فحين تشاد مثل هذه الفلسفة على نحو فائق الجودة ، مثلما يفعل سپينوزا ، تحتفظ بأهمية باقية للانسانية : ذلك أن التعرف على سپينوزا والخضوع مؤقتا لتأثيره خبرة عظيمة القيمة . ومن ناحية أخرى فإن الإنجاز المسرحي والسحرى لهيجل قد يظل ، بصور مختلفة أو اشتقاقية ، يمارس جاذبية على كثير من الأذهان . وإنى لخليق أن أذكر أيضا عمل كاتب مثل ف . هـ . برادلى يدين بإغرائه إلى أسلوبه النثرى المقتدر . إن جاذبية شخصية المؤلف توقظ حالة شعورية لطيفة : وستظل هذه الكتب تقرأ كأدب ، من أجل توسيع خبرتنا ، من خلال الاتصال بأذهان قوية وفردية .

والدكتور باپير هو الآخر ذو أسلوب : فمهما يكن من صعوبة فكره أحيانا ، فإن جمله مبنية على نحو يدعو إلى الإعجاب ، وأفكاره معبر عنها بأقصى حد من الوضوح . غير أن ذهنه خاضع لما يعتقد أنه الموروث العظيم والرئيس للفكر الأوربي ، وأصالته مكتومة النبرة ، لا تتباهى . ولما كان فيلسوفا يتقبل صراحة لاهوتا قطعيا فإن افتراضاته المسبقة ماثلة بأكملها أمام العين ، بدلا من أن تكون - كما هو الشأن مع بعض الفلاسفة الذين يجهرون بحيادهم الكامل - خفية عن صاحبها وقارئها سواء بسواء . إن الموقف الذى يتخذه من الفلسفة ، والذى يميزه عن أغلب معاصرينا ، كاف لتفسير إيثاره التعبير فى مقالات وجيزة ومركزة ، بدلا من أبنية أضخم حجما . وقد نشر من هذا النوع من المقالات قائمة تؤثر فى قارئها ، ومقالتاه المقدمتان هنا هما اللتان اتفق عليها المؤلف والمترجم والناشرون باعتبارها أنسب مدخل إلى فكره .

من « كلمة تمهيدية »

(١٩٥٢)

[من كلمته التمهيدية لكتاب جوزيف شيارى **الشعر الفرنسى المعاصر** ، مطبعة جامعة مانشستر ،١٩٥٢]

يمكن للمدخل النقدى إلى الشعر المعاصر أن يأخذ أحد شكلين ، حسب درجة معرفة المادة التى يمكن نسبتها إلى الجمهور المخاطب . فإذا كان الشعراء موضوع النقاش مجهولين تقريبا كانت الخدمة الأساسية للناقد هى أن يضع عملهم تحت أنظار قراء يحتمل أن يتذوقوهم ، وسيتجلى مضاؤه النقدى – على أنسب الأنحاء – فى إيراد مقتطفات وفيرة أحسن اختيارها . إن مهمته هى أن يقنع قراءه بأن شعراءه يستحقون الاهتمام ، ويبعث بهم – فى شوق – إلى الشعر ذاته . ومهما يكن من أمر ، فإنه إذا كان المؤلفون معروفين بالفعل فقد يكون هدفه هو مساعدة القراء ممن هم على بعض المعرفة بعملهم على أن يقرءوا بطريقة أكثر ذكاء وتحليلية ، وأن يعدلوا آراءهم الباكرة ، وأن يدركوا – على نحو أدق – فضائل وعيوب الكتاب المتقبلين بالفعل على أنهم مهمون .

من « كلمة تمهيدية »

(١٩٥٣)

[كلمته التمهيدية لكتاب هنرى فليشير **شكسبير والإليزابيثيون** ، الناشر : هيل وانج ، نيويورك ، ١٩٥٦]

عند كتابة « شكسبير : الكاتب المسرحى الإلزابيثى » Shakespeare : drama- turge élisabéthain " لم يفكر المؤلف فى أن يتوجه بالخطاب إلى جمهور ناطق بالانجليزية . وكما يخبرنا فى تصديره ، فقد انبثق الكتاب من محاضراته لتلاميذه بجامعة إيكس – إن – بروفانس أثناء سنى الاحتلال [الألمانى لفرنسا] وقد كان هدفه المتواضع – كما أخبرنى وقت نشر الكتاب فى فرنسا – أن يُعرِّف دارسى شكسبير الفرنسيين بنمو النقد الشكسبيرى فى انجلترا أثناء الربع السابق من هذا القرن . وقد كان مسيو فليشير مؤهلا لهذه المهمة على نحو غير عادى . فقد تابع دراساته

الانجليزية ، لعدة سنوات ، فى جامعة كمبردج ، وغدا ثنائي اللغة ، وكانت معرفته بالأدب الانجليزى دقيقة وشاملة ، ولم يكن يعرف كل المساهمات الانجليزية الأكثر حداثة فى النقد الشكسبيرى فحسب ، وإنما كان يعرف شخصيا بعض أصحابها . وقد منحته خبرته كمترجم (وقد ترجم مسرحية **كل إنسان** ، ومسرحيتى **جريمة قتل فى الكاتدرائية** إلى الفرنسية) فهما للتراسلات ، وما قد يكون لى أن أدعوه : **نواحى عدم الكفاية المتبادلة** بين اللغتين ، مما لا يمكن اكتسابه بأى طريقة أخرى . وباعتبارى واحدا من المؤلفين الذين ترجم أعمالهم أشعر بأنى مؤهل للتفوه بهذا المديح .

ومهما يكن من أمر ، فليس غرضى من كتابة هذا التصدير هو الثناء على مسيو فليشير المفسر للأدب الانجليزى للقراء الفرنسيين ، وإنما تأكيد قيمة هذا الكتاب للقراء الناطقين بالانجليزية ودارسى شكسبير . إن صفات مؤلفه ، كدارس وناقد ، تجاوز متطلبات غرضه الأصلى . ولست أدرى بوجود أى عمل انجليزى حديث يفى بنفس الحاجة التى يفى بها هذا العمل لمسيو فليشير - لا مجرد إعطائنا خلاصة لمسرح شكسبير ككل ، وإنما عرض ذلك المسرح من حيث علاقته بسائرآيات المسرح الإلزابيثى ، وأخذ الدراسات الحديثة للنقاد الانجليز فى الحسبان . ولو أنه لم يزد عن أن يلخص النتائج التى انتهى إليها النقد الانجليزى فى السنوات الخمس وعشرين الأخيرة ، لكان قد كتب كتابا مفيدا للقراء الانجليز . ولكنه قد فعل ما هو أكثر من ذلك . فكتابه يزكى ذاته لدينا ، بسبب قيمة أفكار مؤلفه الخاصة التى يدعمها جمعه بين الدرس والفهم والخبرة بالمسرح .

وفى المرحلة الراهنة من النقد الشكسبيرى يحتاج الناقد الراغب فى تقديم تفسير حسن التوازن لعمل شكسبير بأكمله إلى عدد من المؤهلات ليس من الشائع اجتماعها . إن الناقد الشكسبيرى المثالى ينبغى أن يكون دارسا ذا معرفة لا بشكسبير منعزلا وإنما بشكسبير فى علاقته بالمسرح الإلزابيثى الذى ليس إلا واحدا من الأساتذة فيه ، وإن يكن أعظمهم ، وبذلك المسرح فى علاقته بالأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية لعصره . وينبغى أيضا أن يكون شاعرا ، وينبغى أن يكون « رجل مسرح » وينبغى أن يكون ذا عقل فلسفى . إن النقد الشكسبيرى لا يمكن أن تكتبه لجنة مؤلفة من عدد من الدارسين المتخصصين : كاتب مسرحى ، ومخرج ، وممثل ، وشاعر ، وفيلسوف : كل منهم ناقص الكفاية ، بدون إسهام فى شىء من معرفة وقدرات الآخرين . ومن المحقق أن كون المرء شاعرا أو فيلسوفا ليس بكاف . فليس الشاعر مفسرا مؤهلا ، إلا أن يكون فاهما للتكنيك الخاص للنظم الدرامى . ولكى يفهم النظم الدرامى ينبغى أن يكون قد أحرز بعض النجاح فى كتابته . ولئن أريد لنظمه الدرامى

أن يكون دراميا حقا ، فينبغى أن يكتسب أيضا وجهة نظر المخرج والممثل والجمهور . ولكى يفهم شكسبير ينبغى أن يفهم مسرح عصره - ولكن أيضا الاختلافات بين مسرح عصره ومسرح عصر شكسبير . وينبغى أن يعرف هذا الأخير ، لا كمجرد شيء قديم وإنما من وجهة نظر مخرج شكسبير وممثله وجمهوره فى عصره . وكلا الدرس والخيال مطلوب لمثل هذا الفهم . كذلك ليس الناقد الفلسفى ، بدون سائر المؤهلات ، فى وضع أفضل من الشاعر . إن الفيلسوف بحاجة إلى أن يفهم طبيعة الشعر ، إذا أراد أن يتجنب خطر الخلط بين الأفكار الفلسفية التى يمكن استخراجها من قصيدة ونسق العقيدة الفلسفية التى يمكن نسبتها إلى المؤلف - ويستتبع ما قلته آنفا أنه بحاجة أيضا إلى فهم الأوضاع الخاصة لخشبة المسرح ، وذلك النوع الفريد من الواقع الذى تجلوه تلك الشخصيات المسرحية التى تدهشنا باعتبارها أكثر ما تكون « واقعية » ، إذا أراد أن يتجنب خطأ تحليل الشخصيات الدرامية كما لو كانت رجالا ونساء أحياء ، أو شخصيات من الماضى التاريخى .

إن متطلباتنا من الناقد الشكسبيرى قد غدت - فى عصرنا - كثيرة التدقيق . فعدد الفحوص المتخصصة المهمة : تاريخية واجتماعية ولغوية ودراسات للصور والرمزية عند شكسبير ، ينبغى أن يأخذها فى الاعتبار الناقد الذى يرمى إلى النظر إلى أعمال شكسبير من كل نواحيها . ولكن ربما كان مستر هارلى جرانفل باركر ، فى مقدماته التى تجلو المسرحيات بفهم المخرج ، قد أوحى - أكثر من أى كاتب آخر بمفرده - بالحاجة إلى مركب لوجهات النظر المتنوعة التى يمكن دراسة شكسبير منها .

وسيحكم القارىء بنفسه على النسب التى يملك بها مسيو فليشير كل المؤهلات التى ذكرتها : ولكنى على اقتناع بأن مسيو فليشير قد تمكن - إلى حد استثنائى - من أن يضع نفسه وراء واحدة إثر أخرى من وجهات النظر هذه . ولدى المرور من قسم إلى آخر من كتابه لفتتنى استيعابه لكل المشكلات المتضمنة - سواء أوضاع المسرح ، أو الأوضاع والأهداف الخاصة للمسرح الإليزابيثى ، أو طبيعة الشعر الدرامى ، أو نمو أسلوب شكسبير من البداية إلى النهاية . وعرضاً لاحظت - مع الاعجاب - ملاحظاته النافذة عن عمل معاصرى شكسبير ، خاصة بن جونسون وبومونت وفلتشر .

مقدمة [1]

(١٩٥٤)

إن محرر هذا الكتاب هو المسئول الوحيد عن اختيار ما يتضمنه من مقالات ومراجعات ، وعلى ذلك فإنه مدعو إلى أن يذكر شيئا عن المبادىء التى أقام عليها اختياره . لم يكن هدفى هو أن أضمنه كل ما يلوح لى ، فى ميدان النقد الأدبى ، جديرا بالبقاء : فإن لباوند من الكتابات في هذا الميدان مايكفى لإصدار كتاب آخر . وقد فرضت على قيود الحجم استبعاد الكثير ، وعلى ذلك لم أحاول غير تقديم مختارات ممثلة لإزرا باوند الناقد الأدبى فى فترة تقارب ثلاثين عاما .

ولما كان هذا الكتاب يضم مختارات ترتد إلى الخلف فإنه يختلف عن الكتب الأربعة من المقالات النقدية التي استقيت منها بنية هذا الكتاب ، والتى أود هنا أن أشكر ناشريها : Pavannes and Divisions (أ . أ . **نويف ، نيويورك** ، ١٩١٨) ، **تحريضات** (بونى آند ليفرايت ، نيويورك ، ١٩٢٠) **جددوا** (فيبر آند فيبر ، لندن ومطبعة جامعة ييل ، ١٩٣٤) ، **مقالات مؤنبة** (فيبر أند فيبر ، لندن ، ١٩٣٧) . لقد رتبت تلك المجموعات على صورة لاتلوح لى مرضية بصفة دائمة : وقد أدت دورها فى إطالة أمد التأثير الذى كان يراد بهذه المقالات أن تحققه عند نشرها لأول مرة فى دوريات . وقد غدا الحصول على تلك الكتب نفسها من الصعوبة بمكان ، بالإضافة إلى وجود تداخل بين محتويات المجموعات المنشورة فى أمريكا وتلك الصادرة فى انجلترا ، كذلك أدرجت فى هذا الكتاب مقالات كثيرة استنقذتها من بين صفحات الدوريات : ومن بينها مقالات مصورة بالفوتوستات عن مجلات أمريكية ، أمدنى بها المستر چيمز لافلين . ولابد أن ثمة كتابات أخرى غير مجموعة فاتتنا : فقد كان باوند محررا فى المجلات الصغيرة لايكل . ويبقى له كتابان لم أختر منهما شيئا هما : **دليل إلى الثقافة** (فيبر آند فيبر ، ١٩٣٨) وكتابه الباكر وإن يكن بالغ الأهمية : **روح الرومانس** (دنت ، لندن ، ١٩١٠) وقد نفد هذان الكتابان ولكن دار « اتجاهات جديدة » أعادت نشرهما حديثا : وينبغى أن يقرأ كاملين .

لقد صمم هذا الكتاب على نحو مختلف عن أى مجموعة أخرى من مقالات باوند ولهذا أعتقد أن هناك ما يبرر كونه قد عهد به إلى يد غير يد صاحبه ، فالمؤلف – شأنه

(١) مقدمته لكتاب « المقالات الأدبية لإزرا باوند » فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٦٣ .

فى ذلك شأن أى مؤلف آخر - خليق بأن يكون اختياره مختلفا بعض الشيء عن اختيار المحرر . وقد عبر - فى الحقيقة - عن أسفه لحذف مقالات معينة ، ونعى علىّ إدراج مواد عديدة تلوح للمحرر ذات قيمة أبقى مما تلوح عليه له . غير أن المستر باوند لم يقيم نقده الأدبى قط إلا على أساس من تأثيره المباشر . أما المحرر فقد كان ، من ناحية أخرى ، يرغب فى أن ينظر إلى المادة فى منظورها التاريخى ، وأن يضع جيلا جديدا من القراء - لم تقع مجموعات باوند الباكرة ومقالاته المبعثرة بين يديه عندما كانت جديدة فى وقتها - فى وضع يمكنه من أن يقدر الأهمية المركزية لكتابات باوند النقدية فى تطور الشعر أثناء النصف الأول من القرن العشرين .

وإنى لآمل - بالإضافة إلى ذلك- أن يكشف هذا المجلد عن أن نقد باوند الأدبى هو أهم نقد معاصر من نوعه ، إنه ينتمى إلى نوع بالغ الأهمية - وربما كان آخر نوع يمكننا أن نستغنى عنه - أما ما هو هذا النوع ، فذلك ما سيكون على أن أنظر فيه على الفور . ولئن نجحت هذه المنتخبات فى تحقيق الغرض منها فستبين أن باوند قد قال عن فن الكتابة ، وكتابة الشعر على وجه الخصوص ، الكثير مما هو سليم ومفيد على نحو باق . وقلائل جدا هم النقاد الذين فعلوا ذلك . وستبين أنه قال الكثير مما هو متصل ، على نحو فريد ، بحاجات العصر الذى كتب فيه أنه لم يفرض على انتباهنا كتابا أفرادا فحسب وإنما أيضا مناطق كاملة من الشعر لايستطيع أى نقد فى المستقبل أن يتجاهلها . وأخيرا (وهذا أقل ما سوف يعنيه من بين المنجزات السابقة) أنه نم على تذوق لكتّاب ما كان المرء ليتوقع منه أن يتعاطف معهم ، على نحو أشد مباشرة وأكثر سخاء مما يظن عادة . ولهذا السبب الأخير أدرجت مراجعاته الباكرة لقصائد روبرت فروست ، ود . هـ . لورنس ، ولهذا السبب أيضا أدرجت مقالته الباكرة عن ليونيل جونسون ، وهى مقالة لا سبيل إلى العثور عليها إلا من هذا الطريق . وكانت طبعة قصائد ليونيل جونسون ، التى تمثل هذه المقالة مقدمتها ، قد سحبت بعد نشرها فورا . ولقد أخبرنى مستر باوند بأن مقدمته أثارت مشاعر عدائية : وإنه لمن العسير على ، كما هو عسير على سائر القراء الآن ، أن أفهم السبب فى ذلك . فهذه المقالة شائقة لا لما يقوله باوند عن جونسون فحسب ، وإنما أيضا لآراء جونسون الواردة فيها عن معاصريه - وهي أحكام يلوح أن باوند ، بإيراده لها ، يشعر ، ضمنا ، بأنه موافق عليها .

ولكى يقدر المرء أى مجموعة من الآراء والأحكام الأدبية ، يرجع تاريخها إلى الوراء ، فمن الضرورى أن يوجه اهتمامه إلى التواريخ التى كتبت فيها . وقد حاولت أن أورد ، على أدق نحو مستطاع ، تواريخ كل القطع المدرجة . وينبغى على أن أنوه

هنا بالمساعدة التى لا تقدر بثمن والتى تلقيتها من مستر هيوكينر[1] بجامعة كاليفورنيا ، ومن مستر نورمان هولمز بيرسون بجامعة ييل . إن مثل هذا التاريخ ضرورى ، حيث إن للنقاد الخبثاء طريقتين : أن يوردوا ويقابلوا بين جمل معزولة منتزعة من سياقها ، وأن يوردوا ما قاله أحد الكتاب منذ عشرين أو ثلاثين عاما خلت وكأنه قاله بالأمس . إن كل مجموعة من التقريرات المكتوبة فى فترات مختلفة وفى سياقات مختلفة ينبغى حمايتها - بقدر المستطاع - من هذا النوع من إساءة التمثيل . إن آراء أى كاتب ، إذا كان ذهنه ينمو وينضج ، خليقة بأن تتغير ، أو أن تعدلها الأحداث ، وقد يفقد ما كان له من صحة وقت كتابته . غير أنه إذا كان صحيحا فى مكانه وزمانه فقد يظل ذا قيمة باقية . والكثير من دوام نقد المستر باوند إنما يرجع - ببساطة - إلى كونه قد تبين ، بوضوح تام ، ما هو بحاجة إلى أن يقال فى زمن بعينه ، وقد أدى به انشغاله بلحظته [التاريخية] وحاجاتها إلى أن يقول أشياء كثيرة ذات قيمة باقية ، ولكن قيمتها قد لا يدركها على الفور القراء التالون الذين يفتقرون إلى الحس بالموقف التاريخى .

ومن المحتم ، مع مضى الوقت ، أن يلوح ناقد كمستر باوند ، (الذى لم يخف قط من استبصاراته الخاصة) وقد بالغ فى أهمية بعض الأصول ، أو بعض المؤلفين ، وانتقص من آخرين على نحو يعوزه العدل . لقد وسع من نطاق الأدب بشرحه لمؤلفين وآداب مهملة ، ويرده الاعتبار إلى كتّاب أسيىء تقديرهم . أما من حيث الكتاب الذين هاجمهم فيجمل بنا أن نتذكر رد الفعل الذى حدث ضد العصر الأوغسطى ، وضد شعراء البحيرة . ومن المحقق أن أى رائد لثورة فى الشعر - والمستر باوند مسئول عن ثورة الشعر فى القرن العشرين أكثر من أى فرد آخر - خليق بأن يهاجم بعض الأسماء الموقرة . ذلك أن الهدف الحقيقى للهجوم إنما هو عبادة الفنان العظيم بواسطة النقاد غير الأذكياء ومحاكاته على أيدى الممارسين غير الملهمين . إنه لمن الممكن للكاتب العظيم ، فى لحظة معينة ، أن يكون ذا تأثير ضار ، أو تأثير لا يعدو أن يكون مميتا . وأفعل وسيلة للهجوم على هذا التأثير هى أن تبرز أغلاطه التى لا ينبغى نقلها ، وفضائله التى تكون مباراته فيها مفارقة تاريخية . وإنى لمقتنع بأن انتقاص باوند من قدر ملتون ، على سبيل المثال ، كان أمرا بالغ الفائدة منذ عشرين أو ثلاثين عاما خلت . وما زلت أتفق معه فى مواجهة المعجبين بملتون فى الدوائر الأكاديمية ، وإن كان يلوح أن الموقف قد تغير الآن .

(١) مستر كينر هو مؤلف « شعر إزرا باوند » (فيبر آند فيبر ، لندن ، ونيو دايركشانز ، نيويورك ، وقد صدرا كلاهما فى ١٩٥١ .

إنه لمن الضرورى أن ننظر إلى أقوال باوند الأدبية على ضوء الظروف التى كتبت فيها لكى ندرك مدى الثورة فى الذوق والممارسة التى أحدثها ، ولكى نفهم النوع الخاص من النقاد الذى يعد مثالا بارزا له . لقد ظل ، على الدوام ، وفى المحل الأول ، معلما ومحاربا . وظل دائما مدفوعا لا بمجرد الرغبة فى أن يعرف لنفسه كيف ينبغى للشعر أن يكتب ، وإنما أيضا بإمرار جدوى اكتشافاته إلى الآخرين ، لا ليجعل هذه الفوائد متاحة فحسب وإنما ليصر على أن تتلقى أيضا . إنه بحيث يغرى بل ويكاد يرغم الآخرين على الكتابة جيدا : حتى أنه كثيرا ما يتخذ مظهر الرجل الذى يحاول أن ينقل إلى شخص شديد الصمم الحقيقة الماثلة فى أن البيت يحترق ، وقد كان كل تغير يدافع عنه يلوح له عاجلا بصورة فورية . وليس هذا هو مزاج المعلم وحده : وإنما هو يمثل ، فى حالة باوند ، رغبة متحرقة لا فى أن يكتب جيدا هو نفسه فحسب ، وإنما أن يعيش فى حقبة يمكنه أن يكون محفوفا فيها بعقول تعادله ذكاء وخلقا . ومن هنا جاء نفاد صبره ، فعنده أن اكتشاف كاتب جديد ذى عبقرية تجربة مرضية إرضاء اعتقاد رجال أدنى منه مرتبة بأنهم كتبوا أعمالا عظيمة ، من خلق العبقرية ، هم أنفسهم . لقد اهتم بعمق بأن يكتب معاصروه ومن يصغرونه فى السن على نحو جيد . ولم يأبه لإنجازه الشخصى قدر ما كان يأبه للأدب والفن . ومن الدروس التى نستطيع أن نتعلمها من نثره النقدى ، ومن مراسلاته ، درس أن نعنى ، دون أنانية ، بالفن الذى نخدمه .

إن نقد باوند موجه دائما – ضمنا وفى المحل الأول- إلى زملائه فى الصنعة ، وإلى كل من يكتبون اللغة الانجليزية ، رغم أنه قد وجه اهتماما وعناية خاصة إلى زملائه فى المهنة فى أمريكا . غير أن هذا التوجه بالخطاب إلى الكُتّاب هو ، على وجه الدقة ، ما يضفى على نقد باوند قيمة خاصة وباقية بالنسبة للقراء . إن المرء يتعلم منه تذوق الأدب بأن يتعلم فهم الإعداد والدرس والتدريب الذى يجب على الكاتب أن يخضع نفسه له . وسواء ما إذا كان باوند منصرفا باهتمامه إلى الجهر بمبادئ عامة ، أو إلى إعادة تقييم مؤلفين مهملين وشرح آداب مهملة ، أو ما إذا كان يقوم بدور المعلن عن مزايا الكتاب الجدد (وهذا يطابق الأقسام الثلاثة ، التى كسرت عليها هذا الكتاب) فإن دافعه واحد لا يتغير من حيث الأساس . إنه تجديد الأدب فى عصرنا ، وبعث الحياة فيه ، و « جعله جديدا » .

إنه لمن الجدير بالذكر ، وإن لم يكن من الكثير ، عند تبويبنا نقد باوند أن نحله مع سائر المساهمات المرموقة للشعراء فى النقد : مع مقالات ومقدمات دريدن ، ومقدمتى وردزورث ، و « السيرة الأدبية » Biographia Literaria لكولردج ، وهم جميعا رجال كانوا معنيين بـ « التجديد » فى عصرهم (وإنى لأحب أن أضيف إليهم –

إرضاء لنفسى : صامويل جونسون ، وإرضاء لباوند : ولتر سافيدج لاندور) . غير أنه ليس بين هؤلاء الرجال من اهتم كل هذا الاهتمام المتسق بتعليم الآخرين كيف يكتبون ، مثله . وليس هناك شاعر آخر يمكن القول بأن نقده وشعره ، مبادئه وممارسته ، تشكل عملا oeuvre واحدا* أكثر منه . إنه لمن الضرورى أن تقرأ شعر باوند كيما تفهم نقده ، وأن تقرأ نقده كيما تفهم شعره ، ولست معنيا هنا - حيث أن هذا ليس أمرا أساسيا بالنسبة لغرضى - بأن أؤكد أن هذا النوع من النقد أو ذاك أعلى قيمة من سائر الأنواع . فالذى يلوح لى حقا وجديرا بأن يقال هو أن كتابات باوند النقدية ، بكل بعثرتها وعرضيتها ، هى آخر بنية يمكن الاستغناء عنها من الكتابة النقدية فى عصرنا ، لقد بدأت فى لحظة كنا أشد ما نكون حاجة فيها إليها : فقد كان موقف الشعر فى ١٩٠٩ أو ١٩١٠ راكدا إلى درجة يصعب على أى شاعر شاب من شعراء اليوم أن يتخيلها . وقد كان على باوند نفسه أن يقطع طريقا طويلا : وقد قطعه . وإن مقارنة شعره الأول بشعره الأخير خليقة بأن تقدم دلائل كافية على مدى ما تعلمه من تأملاته النقدية الخاصة ، ومن دراسته للكتاب الذين كتب عنهم .

إن القول بأن أى نوع من النقد له حدوده ليس تقليلا من قدره ، وإنما هو إسهام فى تعريفه وفهمه . وحدود نوع باوند إنما تتمثل فى تركيزه على صنعة الأدب ، والشعر على وجه الخصوص (والحقيقة الماثلة فى أنه يتجاهل دراسة الشعر الدرامى الذى يعده - وهو مصيب تماما - شكلا وتطبيقا مستقلا من تطبيقات النظم ، والذى هو شكل أو تطبيق لا يثير اهتمامه ، إنما هو حد متعمد جدير بالذكر ، وإن لم يكن مهما من غير هذه الزاوية) . ونحن نجد ، من ناحية ، أن هذا الحد يمنحه رقعة أوسع . وقدكانت مساهمة باوند عظيمة بتوجيهها انتباهنا إلى مزايا شعر المجتمعات البعيدة أو الأجنبية - انجلو - ساكسونية ، وبروفنسالية ، وإيطالية باكرة ، وصينية ، ويابانية ، إن لم نقل شيئا عن هجومه المفيد - وإن يكن باعثا على الضيق وموضع شك أحيانا - على تقييم الكتاب الذين جرى العرف على تقبلهم فى الأدب اللاتينى واليونانى . غير أننا عندما نحاول أن نفهم ما يعنيه أدب أجنبى أو كان يعنيه للشعب الذى ينتمى إليه ، وعندما نود أن نتعرف على روح حضارة كاملة من خلال أدبها بأكمله ، فلا بد لنا من أن نيمم وجوهنا شطر جهة أخرى ، وفى حالة بعض الآداب ، كالأدب البروفنسالى ، فإنه قد يمكن - على قدر علمى - أن نعرض ذلك الأدب عرضا شاملا من خلال نماذجه التى يوصى باوند الكاتب الإنجليزى المعاصر بأن يقرأها . وفى حالة الآداب التى بلغت أوجها فى حقل الدراما فإن إغفال الدراما يكون أمرا جديا : ولكن باوند لم يكتب قط عن شكل من النظم لا يأبه لممارسته . وإذا تناولت الأدب الأجنبى الذى أعرفه أكثر من

غيره فسأقول إن باوند قد أدى خدمة كبرى (خاصة فى كتابه « روح الرومانس ») للقارىء المتحدث بالانجليزية وذلك بتأكيده عظمة فيون . لقد كان سريع المبادرة إلى تذوق أصالة لافورج وكوربيير . ونم على ذوق قادر على التمييز بين الشعراء الأدنى مرتبة فى « الحركة الرمزية » . ولكنه يغفل مالا رميه ، ولا شغف له ببودلير . ومن زاوية اهتماماته لا يأبه للشعراء الذين من نوع مالرب ولا فونتين وفى الأدب الإليزابيثى فإنه فضلا عن المسرحيات ، والأغانى التى تحدث عنها حديثا جيدا ، فما الذى لديه عن شعر كشعر بن جونسون أو تشابمان ؟ لست أذكر إغفال هذه الأسماء كتحفظات حريصة ، فى إعجابى بنقد باوند ، وإنما أذكرها لأكون أقدر على مدح هذا النقد على ما هو عليه . إنك لا تستطيع أن تتطلب كل شىء من أى شخص ، وإنه لوهم – ولده الثقاة الأكاديميون فى الأدب – أنه ليس هناك سوى نوع واحد من النقد هو النوع الذى يقوم على أسس أكاديمية لكى يطبع فيما بعد فى « أعمال » [الجامعة] ، أو على شكل كتيب فى سلسلة .

ولا بد لى من أن أضيف كلمة عن الهوامش . لقد حاولت تجنبها (باستثناء تصويب واحد متواضع يحمل الحروف الأولى من اسمى) ، إلا لكى أورد تواريخ المقالات . وأى هوامش أضافها المستر باوند حديثا تحمل حرفى إ.ب. أما الهوامش التى لا تحمل مثل هذه الإشارة فهى تهميشات المؤلف على النص كما نشر أصلا .

ويأسف المستر باوند لعدم إدراج مقالته عن رينيه كريفيل (والمحرر مسئول عن عدم إدراجها) كما يأسف لأنه لم يكتب بعد دراسة عن عمل جان كوكتو ، ولأنه لم يخرج دراسة أحدث وأشمل لعمل ويندام لويس ، وقد فهمت أن فكره اتجه ، فى الفترة الأخيرة ، إلى سوفوكليس – وهى رحلة إلى منطقة جديدة تماما ، ثمارها خليقة بأن تكون شائقة . وثمة مقالات أخرى قد كان بحيث يريدنى أن أدرجها ولكنها صد متنى بكونها خارج إطار كتاب يحمل اسم « المقالات الأدبية » .

ويجمل بى أن أضيف أنه من بين المقالات التى استبعدتها من هذا الكتاب فى المقالات الأدبية مقالاته عن الموسيقى والتصوير والنحت باستثناء مقالتين هما ملحوظاته عن دولمتش وبرانكوزى التى ذيلت بها هذا الكتاب كتذكرة للقارىء بكل مقالاته الأخرى عن الفنون التى تقع خارج نطاق هذا الكتاب .

كلمة تمهيدية(*)

(١٩٥٦)

هذا كتاب عن الشاعر مالارميه ، ولكن مؤلفه قد أحسن صنعا حين سماه : « ... من بو إلى مالا رميه » : ذلك أن أى كتاب عن مالا رميه ينبغى أن يكون أيضا كتابا عن بو وعن بودلير ولا ينبغى أن يتجاهل أشهر تلامذة مالارميه : بول فاليرى . ينبغى أن يكون كتابا عن حركة - هى أهم « حركة » فى عالم الشعر منذ حركة وردزورث وكولردج وعن علم جمال الحركة .

ولا بد لى من أن أحيط مصطلح « حركة » بضمانات من عدة أنواع . فالقول بأن هذه الحركة هى أهم حركة شعرية منذ وردزورث وكولردج ليس إسرافا فى تقدير الأهمية الفردية للشعراء الداخلين فيها وليس إعلاء لهم على غيرهم من الشعراء فى فرنسا وإنجلترا وسائر البلدان ممن يقفون خارجها . كذلك لا يمكن أن يكون لهذا المصطلح هنا أى من تداعياته الشعبية . فنحن نفكر عادة فى الحركة الأدبية على أنها مجموعة من الكتاب الشبان المتحمسين تصدر منشورا ، وتملك أو تدعى أنها تملك مبادىء معينة مشتركة ، ويحتمل أن ينم عملها على تشابه عائلى ، تجتمع معا للدفاع عن قضية مشتركة أو للائتناس والراحة المشتركة أو - على أسوأ تقدير - بهدف الإعلان الجماعى عن النفس . ونحن نفكر فى أى « حركة » على أنها من ظواهر الشباب ، ونتوقع ، مع مضى الزمن ، أن يترك أعضاؤها الأقوى الجماعة إذ يطورون أساليبهم الفردية ، وأن يندرج الأعضاء الأضعف فى مدرجة النسيان . وإنما أعنى بـ « الحركة » هنا استمرارا فى الاعجاب : فقد كان بودلير معجبا ببو ، ومالارميه معجبا ببو وبودلير ، وفاليرى معجبا ببو وبودلير ومالارميه ، واستمرارا فى نمو النظرية الشعرية . لقد كان فاليرى حواريا لمالارميه ، غير أنه لم يكن ثمة ارتباط شخصى بين البقية . وقد سمعت أن مالارميه جاء إلى باريس لأن بودلير كان بها ، وأنه أبصر بودلير ، ذات مرة ، عند كشك للكتب على أحد الأرصفة ، ولكن الشجاعة لم تواته على أن يبتدره بالخطاب . وبديهى أن بودلير لم يلتق ببو قط . فالمسألة ، كما يوضح مستر تشيارى ، هى أنه على الرغم من أن كلا من هؤلاء الشعراء الفرنسيين بدوره قد وجد بو منبها على نحو حاد فليس ثمة ما يدل على أنهم قد حاكوا بو أو حتى استعاروا منه ، فى عملهم .

(*) كلمته التمهيدية لكتاب « الرمزية من بو إلى مالا رميه : نمو أسطورة » لجوزيف تشيارى روكليف ، لندن ، ١٩٥٦

أما عن الحد الذى كان بودلير خليقا معه أن يظل بودلير (الذى نعرفه) ، أو مالارميه مالا رميه (الذى نعرفه ، دون الحافز الذى قدمه لهما بو) فسؤال لا يمكن لأى إجابة عنه قط أن تكون أكثر من رجم بالظنون ، بيد أن مستر تشيارى مصيب فى إثارته للسؤال وتركه فى أذهاننا . فلدى القراء الأنجلو - ساكسون نجد أن هذه « الحركة » ذات المفارقات ، حيث لم يتأثر الشعراء من جيل إلى جيل بشعر كل منهم تأثرا كبيرا ، وإنما تأثروا بموقف كل منهم من الشعر تأثرا عميقا ، لابد أن تلوح الحركة مدفوعة - إلى حد كبير - بسوء فهم أولى . وإنه لمن العسير علينا أن نفهم كيف أن ثلاثة شعراء فرنسيين ، كلهم رجال على مواهب عقلية غير عادية ، قد حملوا بو كفيلسوف على محمل الجد إلى كل هذا الحد - ذلك أن نظريات بو عن الشعر ، أكثر مما هو الشأن مع قصائده ، هى التى كانت تعنى الكثير لديهم . ترى إلى أى مدى قد كان بو شاعرا جيدا ؟ ليس ثمة شاعر تختلف الآراء حول مكانته أكثر مما هو الشأن معه . وإلى أى مدى كان فيلسوفا جيدا ؟ إنه لمن العسير على القارىء الانجليزى أو الأمريكى أن ينظر إلى الثناء الذى يغدقه فاليرى على قصيدة « يوريكا » (وجدتها) إلا باعتباره ثناء مسرفا . وتتجه شكوكنا ، بالتأكيد ، إلى أنه لو كان الشعراء الفرنسيون أكثر إجادة للغة الانجليزية مما كانوا عليه لما أمكنهم أن يحلوا بو - كصاحب أسلوب - تلك المكانة العالية التى أحلوه إياها ، وأنه لو كانت معرفتهم بالأدب الانجليزى أفضل لربما ماأقاموا علم جمالهم على علم جمال بو ، وإنما على علم جمال كولردج .

ليس هذا بالأمر المهم : فلئن كان تأثير بوفى بودلير ومالارميه وفاليرى قائما على سوء فهم ، لقد كان سوء فهم خصبا وذا دلالة . ذلك أن علم الجمال الذى أقاموه على هذا الأساس المشكوك فيه يظل صائبا بالنسبة لعملهم . كان الأوان قد أن لظهور موقف جديد من الشعر يتخذه الشعراء أولا ، ثم يتقبله القراء فيما بعد . ولا يهم ما إذا كان حديث بو عن إنشائه لقصيدته « الغراب » خدعة واعية ، أو ما إذا كان بو يخدع نفسه ، فإن ما أوحى به للشعراء الفرنسيين إنما هو علم جمال كان من الممكن أن يخرج إلى حيز الوجود بطريقة أخرى لو لم يكن بو قد كتب قط ، أو لو لم يكن بودلير قد قرأ بو قط .

بديهى أن أى شاعر جيد يمكن أن يستمتع به ، دون أن يكون قد سبق لنا معرفة علاقته بسائر الشعراء ، ودون أن نعرف أى شىء عن نظريته فى الشعر- إذا كانت له نظرية . ومن المحقق أنه لو لم يكن الشأن كذلك فقد نشك فيما إذا كان ما كتبه شعرا أساسا . إن ما نحصل عليه من دراستنا لهؤلاء الشعراء الفرنسيين ، من حيث علاقتهم

بيو ، إنما هو فهم لعلم جمالهم يوسع من نطاق فهمنا لشعرهم . ولست أعنى بـ « علم الجمال » هنا مجرد نظرية مجردة فيما يجمل بالشعر أن يكونه ، وإنما أعنى موقفا من الشعر اتخذه شعراء ذوو قدرة نقدية عظمى ، وأثر على نحو غير مباشر فى قدر كبير من الشعر المكتوب منذ ذلك الحين ، وأثر أيضا فى موقف القراء من شعرهم . إن ما أصبح قارىء الشعر ينتظره من الشعر الحديث ، والطريقة التى أصبح بها مستعدا للاستمتاع به ، يرجعان جزئيا إلى موقف هؤلاء الشعراء الفرنسيين من عملهم . وبدون هذه الاستاطيقا لا أظن أن أعمال بعض الكتاب المحدثين الآخرين قد كانت خليقة أن تجئ على ما هى عليه بالضبط (وأنا أفكر فى ريلكه على سبيل المثال وفى بعض أعمالى المتأخرة) أو أنها لو جاءت على ما هى عليه لوجدت جمهورا معدا لها .

بديهى أن هذه ليست هى القصة كلها ، فبودلير كان خليقا أن يظل شاعرا عظيما فى أية حال ، شاعرا أعظم من بو . وثمة قدر أكبر قد أصبح ممكنا بفضل بودلير – وأنا أفكر [هنا] فى لافورج وكوربيير ورنبو – عما هو الشأن فى التيار الشعرى المدروس فى هذا الكتاب . بيد أن هذا التيار الشعرى يمثل نموا فريدا لوعى الذات فى شعر المائة سنة الأخيرة . وإن المستر تشيارى الذى يجيد كلا اللغتين وكلا الأدبين ، الانجليزى والفرنسى ، والذى فحص الأدب النقدى الضخم والمكتوب باللغة الفرنسية عن هذا الموضوع قد أدى لنا خدمة نافعة حين قدم لنا أول كتاب باللغة الانجليزية عن مالارميه وفنه الشعرى .

مقدمة(*)

(١٩٥٨)

من بين الدوافع العديدة التى قد تدفع شاعرا إلى الكتابة عن الشعر لا يجمل بنا أن نغفل تلك التى تنبع من الضرورة أو الالتزام . إن الشاعر الشاب قد يجد نفسه يكتب مقالات عن الشعراء والشعر وذلك لأن الشاعر الشاب إذا كان قد أوتى أى موهبة فى الصحافة يستطيع أن يربح من الكتابة عن شعر سائر الشعراء أكثر مما يستطيع أن يربحه من بيع شعره . ولئن أمل أن يحرره النجاح فى السنين التالية من هذا النوع من التشتيت فإن أمله يكون باطلا : لأنه لن يعدو إن نجح أن يستبدل شكلا من الضغط بشكل آخر . إن ثمة وليمة وعليه أن يرد نخب « الشعر » أو أن يقترح الشرب فى صحة زائر أجنبى مبرز . ثمة ذكرى مئوية ينبغى الاحتفال بها أو لوحة يرفع الستار عنها وعيد ميلاد شاعر موقر ينبغى تكريمه : إنه لمن الضرورى أن يكون شاعر فى منتصف العمر موجودا لكى يضع ذرة البخور أو يثبت لحظتها صيتا . وثمة شعراء شبان مجهولون وواعدون جدا ينبغى مساعدتهم : ومن شأن بيع كتبهم أن يزداد أو على الأقل يزداد اهتمام كتاب المراجعات بها إذا صدرت بمقدمة لأحد أرباب المهنة الأكبر والحائزين على الاحترام . إن المؤتمرات والاجتماعات العالمية ، مؤتمرات واجتماعات أوربية ومحلية ، يتبع بعضها بعضا فى تتابع لا نهاية له ، ويلوح أن ظمأ الجمهور إلى كلمات عن الشعر وإلى كلمات من الشعراء عن أى شىء تقريبا على العكس من ظمئه إلى الشعر ذاته لا تنقع له غلة . وخلاصة القول إن ضروب القهر والإلحاف على الشاعر كى يكتب عن الشعر وأن يتحدث عن الشعر بدلا من أن يكتب شعرا تبدأ منذ فترة مبكرة من حياة المرء وتستمر حتى النهاية .

ولا تشكل حياة بول فالرى استثناء من هذه القاعدة . بل على العكس : فبدلا من ان يشترى فالرى الاعفاء منها بتبريزه كان أوضح تأكيد لكلماتى . لقد قال فى أحد المواضع إنه لم يكتب نثرا قط إلا تحت ضغط أو منبه خارجى . ومن المحقق أن هذه مبالغة : ومع ذلك فليس هناك شاعر وقع أكثر منه ضحية لمزعجات الحظ التى ندين لها يقينا ببعض من ألمع نثره وبدونها كنا سنحرم من كثير مما نعرفه عن ذهن فاتن على نحو فريد . لقد جعله موقفه فى الحياة يصل إلى مزعجات الشهرة دون أن ينجو

(*) مقدمته للترجمة الانجليزية لكتاب بول فالرى « فن الشعر » ، ترجمة دنيز فوليو ١٩٥٨ .

تمامـامن قسـر الحـاجة . وفـي سنواته التـالية نجـا من إمكانيـة الارتبـاك المالي بأن وجد لنفسـه وظيفة أسـتاذ في الكوليج دي فرانس . وهنـاك كان يكسب عيشـه بعد انقضـاء فترة طويلة على كتابة الشعر الذي يقدم الأسـاس الراسخ لشهرته من طريق محـاضرة الجمـهـور عن فن الشـعـر . ولا ريب عندي في أن مـحـاضـرته الافـتـتـاحـيـة قد اجـتـذبت جمـهورا كبيرا وراقيا ولكن استـخـفاء حـجته وعدم وضـوح نطقه ربمـا كانا قد جـعلا من العسير على الجـمهور أن يتابعه . إن المفارقة السـاخرة في حياة كحياة فالري لا تتضح كاملة إلا عند النظر إلى الوراء .

ومـهما يكن من أمر فإن الطـابع العرضـي لأغلب كتـابات فالري النقدية وفن شـعـره poétique لا ينبـغي أن يسمـح له بأن يوحي أن فيـه أي شيء هـين الشـأن .من الواضـح أنه كان يستمتع بالكتابة عن الشعر ويستمتع في المحل الأول بالعملية التي كتب بها شـعـره . ولئن كان خيـر قـصـائده من بين الآيات فإن خيـر مقـالاته النقدية من بين ألمع عجائب الأدب الفرنسي .

إن الكاتب الذي تكون مقـالاته النقدية في أكثر الأحيان استـجابات لمواقف خـاصـة معرض - إذا جـمعت مقالاته ونشـرت معا - لسوء فهم ينبغي تحذير قارئ المستقبل منه . فنحن حين نقرأ مـجلدا من المقالات المجـمـوعة مـعرضـون جـمـيـعـا - خـاصـة إذا كنا نتناولها لأول مرة - لأن ننتظر منها وحدة لا يدعيها مثل هذا العمل . وبعض المقالات التي يشتمل عليها هذا المجلد تفصلها سنوات كثيرة عن بعضها

بعضـها الآخر وقد نشرت نصـوصـها الفرنسـيـة في مجموعات جمـعت بترتيـبها التـاريخي أكثـر مما جـمـعت على أسـاس من الموضـوع . وقد يبـدأ دارس فن شـعـر poétique فالري متوقعا أن يجد فيه اتسـاقا كامـلا وعندما لا يجده فقد يجد ما يغريه بأن يشكو من تناقضات وأن يسـخر من الإعادات . وهـا هنا وهنـاك بين كتابات فالري ستجد نفس القطعة مكررة باللفظ تقريبا دون اعتذار أو شرح . ولست أعترض شـخـصيا على هذا فأنا أوثر المقالات النقدية في صـورتـها الأصلية لا مـعادة الصياغة في تاريخ تال على شكل وحدة صناعية . ومن المحقق أني أنظر إلى الإعادات والتناقضـات في كتابة المرء على أنها مفاتح قيمة لنمو فكره . وعندمـا أجد مناسبة الكتابة عن موضـوع عالجته في ظروف مـخـتلفة في الماضي أوثر أن أظل جاهـلا برأيي الذي عبـرت عنه منذ عـشـرين أو ثلاثين سنة خلت إلى أن أكون قد وضـعت على الورق رأي اليوم . فـعند ذلك وليس قبل ذلك أرغب في إنعـاش ذاكـرتي . ذلك أني إذا وجـدت تناقـضـا كان هذا دليـلا عي أني غيـرت رأيي . وإذا كان ثمة إعادة فـهي خير دليل ممكن على أني مازلت على هذا الرأي نفسـه . إن الاعادة اللاشعورية قد تكون دليلا علي أرسخ معتقدات المرء أو على أبقى اهتماماته .

وقد بدا لى أن من المرغوب فيه أن ألح على الطابع العرضى لكثير من مقالات فالرى ولكنى لا أريد أن أوحي بأن اختيار الموضوع قد أملته دائما المناسبة أو أن النتائج حتى عندما كان الموضوع يفرض عليه لا يؤبه لها . ومن الواضح أن الموضوعات أساسا من اختياره وأن المناسبة لم تكن تعدو أن تكون المنبه الضرورى لاستثارة سلسلة من الأفكار . وحتى عندما كان الموضوع أمراً لا يؤبه له أو المناسبة غير موضع ترحيب كان فالرى من البراعة إلى الحد الذى يجعله يحيله إلى مصلحته وأن يوجهه نحو أحد موضوعات تأمله الغلابة .

إن الاتجاه الذى جنحت تأملات فالرى عن الشعر إلى السير فيه قد أوحت به إليه ولا ريب مقالة لإدجار بو . بيد أن ما كان لا يعدو أن يكون لدى بو موضوعا لتدريب أدبى بين موضوعات كثيرة أو ربما مأثرة براعة قد غدا لدى فالرى شاغلا يكاد يكون مستحوذا . إن فن شعر poétique فالرى قد ألهمته إياه دوافع مختلفة ووجه إلى غايات مختلفة عن تلك التى توجه رسائل أو مقالات أو ملاحظات غيره من الشعراء المتفرقة – باستثناء بو – منذ هوراس إلى وقتنا هذا . وفضلا عن الشرائع العلمية التى كانت ثمرة للخبرة فإن الكثير من أحسن كتابات الشعراء عن الشعر قد كتب دفاعا عن أسلوب جديد أو عن موقف جديد من مادة الشعر . ومن بين هذه الكتابات مقالات دريدن ومقدمات وردزورث و (جزئيا) كتاب كولردج « سيرة أدبية » . Biographia Literaria وإلى جانب نقد المناظرة والجدل فهناك النقد القانونى : إن صمويل جونسون فى كتابه « سير الشعراء » يلوح فى دور قاض لم يختر الأشخاص الذى سيحاكمون أمام محكمته . وثمة شعراء آخرون قد دفعوا إلى كتابة النقد تنقيحا للرأى السائد أو الحكم التقليدى أو لكى يخرجوا إلى النور عمل شاعر تجوهل دون عدل ، أو لكى يستنقذوا سمعة شاعر ما منتقص منه . وكثيراً ما يكون الشاعر فى قمة فاعليته كناقد عندما يكتب عن هؤلاء الشعراء الذين أثر عملهم فى عمله أو الذين يشعر بأن ثمة قرابة تربطه بهم . ومن ناحية أخرى فإن الشاعر قد يكتب بفهم غير عادى عن شاعر يعجب به و يميل إليه لأن عمل ذلك الشاعر مختلف كلية عن أى شىء يقوم به هو أو يرغب فى القيام به . وفى عصرنا جمع مستر إزرا باوند بين عدد من هذه الوظائف التى يقوم بها الشاعر حين يكون ناقدا : تدريب الكتاب الشبان ، تربية ذوق الجمهور بالنسبة لشعراء الماضى المنسيين أوالمبخس حقهم أو المجهولين فى عدة لغات ، والاعلان عن الكتاب المعاصرين والشبان الذين لقى عملهم استحسانا منه .

وفن شعر poétique فالرى لا يندرج تحت أى من التصنيفات السابقة فتقديراته

للشعر الباكر - كمقالته الجذابة عن « قصيدة **أدونيس** » فى هذا المجلد - قليلة فى مجموعها وتقديراته للشعراء الأحياء فى مقدماته العارضة تكون بالغة التشويق عندما ينحرف عن موضوعه . إنه ليس تعليميا ومن ثم لا يشترك فى الكثير مع هوراس أو بوالو أو باوند . ثمة [فى نقده] إشارات قيمة للشعراء ولكن دافعه ليس قط في المحل الأول إرشاد الشباب أو التقدم بمطالب مدرسة للشعر جديدة أو تفسير شعر الماضى وإعادة تقييمه . وثمة إشارات قيمة للقراء ولكن فالرى ليس شغوفا فى المحل الأول بتعليم قرائه أى شئ . إنه مشغول على نحو مستمر بحل أحجية لا حل لها ، أحجية الطريقة التى يكتب بها الشعر ، والمادة التى يعمل عليها هى شعره الخاص . وفى نهاية المطاف فإن السؤال ببساطة هو : كيف كتب قصيدة «ربة القدر الشابة » La Jeune Parque (أو قصيدة « المقبرة البحرية ») ؟ Le cimetière marin .

إن المسائل التى تعنيه مسائل ما كان أى شاعر من جيل أسبق ليثيرها فهى مسائل تنتمى إلى قرننا الحالى المتسم بوعي الذات . وهذا ما يضفى على فكر فالرى قيمة تسجيلية فريدة .

بديهى أن لديه ملاحظات عارضة يمكن أن يستوعبها الشاعر الشاب وثمة ملاحظات من شأنها أن تعين القارىء على فهم طبيعة الشعر . وثمة أيضا إذا لم أكن مخطئا ملاحظات خطرة على الشاعر الشاب وملاحظات مربكة للقارئ . وقبل أن أحاول تحديد مركز اهتمام فالرى يلوح من الملائم أن أقدم بضع أمثلة لهذه الملاحظات العارضة من كلا النوعين .

إن الالحاح في فن الشعر عند فالرى على ضآلة الدور الذى يلعبه فى صنع القصيدة ما يدعوه الحلم le rêve وما يدعى عادة بـ « الإلهام » وعلى عملية الجهد المتعمد الواعي المعنت التالية تذكرة مفيدة جدا للشاعر الشاب . فهى تصحيح لذلك الاتجاه الرومانتيكى الذى يميل شعوريا أو لا شعوريا فى استخدامه لكلمة « إلهام » إلى النظر إلى دور الشاعر فى تأليف القصيدة على أنه وسيط لا مسئول . وكلما وقعنا على قصيدة (وكثيرا ما حدث هذا لى عند قراءتى المخطوطات) يلوح أن لها بعض امتياز أصيل ولكنها خرجت إلى العالم فى حالة يعوزها الصقل أو ربما كانت لا تعدو أن تكون ضربا من المذكرات لشئ قد يقدم مادة

مادة قصيدة جيدة اتجهت شكوكنا إلى أن صاحبها قد اعتمد بثقة أكثر من اللازم على « إلهامه » أو هو بمعنى آخر قد نكص عن جهد صهر ما كان يمكن أن يكون معدنا خاما حسن النتائج . ومن ناحية أخرى فكما أن أى نصيحة إذا طبقت حرفيا ودون ذكاء يمكن أن تفضى إلى نتائج وبيلة فإن من الخير لنا أن نوضح أنه على حين لا

يجمل بالشاعر أن يعد أي جهد أكثر إعناتا مما ينبغي أو أي تكريس للوقت أطول مما ينبغي ، كي يصل بالقصيدة إلى الكمال إلى أقصى حد تتيحه له قدراته ، فانه يجمل به أيضا أن يملك ما يكفي من النقد الذاتي لكي يعرف أين يقف . وكما هو الشأن مع الرسم في قصة بلزاك « الآية المجهولة » Le chef-doeuvre inconnu فقد تكون هناك نقطة يغدو أي تغيير يحدثه صاحب العمل عندها خطوة نحو الأسوأ . إن القصيدة أو القطعة من قصيدة طويلة قد تلوح في صورتها النهائية على الفور أو قد يتعين أن تمر بتحولات اثنتي عشرة مسودة .

وقد علمتني خبرتي الخاصة أنه عندما تكون النتيجة ناجحة فلن يتمكن أحد سوى المؤلف ذاته من أن يميز بين تلك القطع التي لم تمر بتغيير وتلك التي أعيد كتابتها المرة تلو المرة . وأظن أنني أفهم ما يعنيه فالري عندما يقول إن القصيدة لا تنتهي أبدا أو على الأقل فإن كلماته التي يعبر فيها عن ذلك ذات معنى لديّ . وعندي انها تعني أن القصيدة « تنتهي » أو أنني لن أمسها بعد ذلك قط عندما أغدو على يقين من أني قد استنفدت مواردي وأن القصيدة جيدة على قدر ما **يمكنني** أن أجعل من تلك القصيدة . إنها قد تكون قصيدة سيئة ولكن ليس بوسع شيء أفعله أن يجعلها أفضل . ومع ذلك لا أستطيع أن أحول بين نفسي والظن بأنها حتى إذا كانت قصيدة جيدة كان يسعني أن أصنع منها قصيدة أفضل - نفس القصيدة ولكن أفضل - لو أنني كنت شاعرا أفضل .

وربما كان مما يساوق تأكيد فالري « عمل الذهن » الأساس (أليست هذه العبارة لدانتي روزتي ؟) إصراره على قيمة أن يمارس الشاعر أشكال المقطوعات المقفاة الصعبة المعقدة . لم يكن بين الشعراء من هو أكثر منه وعيا بفائدة العمل في أشكال صارمة والميزة الممكن اكتسابها من فرض المرء على ذاته حدودا يتغلب عليها . بديهي أن مثل هذه التدريبات لا نفع فيها للرجل الذي ليس لديه ما يقوله إلا أن تعينه على تقدير عمل الشعراء الذين استخدموا هذه الأشكال استخداما جيدا . ولكن ما تستطيع أن تعلمه للشاعر الصادق هو الطريقة التي لابد بها للشكل والمضمون من أن يصطلحا . ففقط بممارسة السوناتة أو السستينا أو الفيلانل يمكننا أن نعرف أي أنواع المضمون لا يمكن التعبير عنه في أي من هذه الأشكال ، والشاعر الذي طور هذا الحس بالملاءمة هو وحده الذي يكون مؤهلا لمحاولة كتابة « الشعر الحر » . ولايجمل بأحد أن يكتب « شعرا حرا » أو على الأقل يقدمه للنشر إلا بعد أن يكون قد اكتشف بنفسه أن الشعر الحر لا يسمح له بحرية أكثر مما يسمح به أي شعر آخر .

ومن المساهمات الأخرى المهمة لفالرى في تعليم الشاعر تأكيده البناء . وعلى الرغم من أنه من الممكن أن تصنع القصيدة من تتابع لمنظومات موفقة فانها ينبغى رغم ذلك أن تبنى . وهذا القانون كغيره من القوانين يمكن أن يغدو مطلقا أكثر من اللازم وأن يفضى بنا إلى سخافات يؤسف لها كسخافات بعض نقاد القرن الثامن عشر . ولا حاجة به إلى أن يضطرنا إلى إنكار كل ميزة على « رباعيات » فترجرالد . ذلك أن تلك القصيدة تحدث انطباعا كليا ليس هو مجرد خلاصة انطباعات رباعياتها العديدة . ولكنه فيما إخال يبرر لنا أن نؤكد أن قصيدة « القرية المهجورة » تقترب من كمال نفتقده في قصيدة « مرثية كتبت فى فناء كنيسة ريفية » .

وقياس التمثيل الذى يستخدمه فالرى فى مسألة البناء هو العمارة . وفى موضع آخر كما سنرى على التو يقارن الشعر بالرقص . وقد ظل دائما يؤمن بأن يتمثل الشعر فى الموسيقى وهو ما كان من عقائد الرمزيين . وليس ثمة تعارض بين هذين القياسين التمثيليين إلا أن تضللنا عبارة ولتر پاتر الشهيرة . ذلك أن الموسيقى ذاتها يمكن تصورها على أنها تجاهد من أجل الوصول إلى لا زمنية لا سبيل لإدراكها . ولئن فكرنا فى الفنون الأخرى على أنها تواقة إلى الديمومة فمن الممكن أن نفكر فى الموسيقى على أنها تواقة إلى سكون الرسم أو النحت . وأنا أتحدث حديث من لم يتدرب تكنيكيا على الموسيقى ولكنى أنكر عند أى لحظة من لحظات أدائها الجزء الذى سبقها وأذكر الجزء الآتى . ومثاليا فإنى لأتمنى لو تمكنت أن أضع مجموع سيمفونية عظيمة فى ذهنى فى آن واحد . ويصدق نفس الشيء بالتأكيد على التراجيديا العظيمة فكلما ازددنا معرفة بها ازدادت قدرتنا على أن نستبقى فى أذهاننا أثناء الحدث ماسبق وما سيلى وازدادت خبرتنا حدة . ففقط فى القصص البوليسية المثيرة أو فى بعض أنواع الملهاة والمهزلة يكون **غير المتوقع** إسهاما فى متعتنا بل وعنصرا لازما من عناصرها .

تحدثت عن إصرار فالرى على العمل الشاق وعلى دراسة أشكال العروض والمقطوعات وعلى البناء . ومهما يكن من أمر فان ثمة اتجاها تؤدى نظرية فالرى وممارسته به إليه ويلوح لى غير خال من الأخطار . وهذا الاتجاه إنما تشير إليه بل وتفرضه التفرقة الحادة التى يقيمها بين الشعر والنثر . وهو يدعم هذه القسمة بقياس غاية فى الترتيب والاغراء هو على التعيين :

الشعر : نثر : الرقص : مشى (أو ركض) .

إن النثر فى رأى فالرى أداتى وهدفه هو أن ينقل معنى وأن يحمل معلومات وأن

يقنع بحقيقة وأن يوجه الفعل . وحالما تدرك رسالته نستبعد الطريقة التي وصلت بها . وهذا هو الشأن مع المشي أو الركض فهدفنا منهما هو أن نصل إلى وجهة معينة . والقيمة الوحيدة لحركتنا هي أن نصل إلى غاية رسمناها لأنفسنا . بيد أن هدف الرقصة هو الرقصة ذاتها . والأمر كذلك مع الشعر فالقصيدة لأجل ذاتها ، ونحن نستمتع بالقصيدة كما نستمتع بالرقص . وأما عن الكلمات فإننا بدلا من أن ننظر خلالها إذا جاز هذا القول ننظر إليها . وهذا كما لاحظت لتوي مغر أو بالأحرى أنه يضيئ كلمعة قداحة سجائر فارغة في الظلام فإذا لم يكن ثمة وقود في القداحة خلفت اللمعة اللحظية حسا بالظلمة أعصى على الاختراق مما كان الحال من قبل . وإنها لتكون مراوغة أن نبين أن الرقص أحيانا ما يكون هادفا (فإن هدف رقصات الحرب فيما أعتقد هو أن تثير حب القتال الكامن في الراقصين) . لأنه حتى إذا كان الرقص على الدوام متعة خالصة بحركات إيقاعية فقد يكون قياس التمثيل مضللا . وأظن أننا خليقون أن نجد قسما كبيرا من الشعر يملك القيمة الأداتية التي يدخرها فاليري للنثر وأن قسما كبيرا من النثر يمنحنا نوع المتعة التي يعتقد فالري أنها وقف على ميدان الشعر . ولئن ذهب امرؤ إلى أن النثر الذي يمنحنا ذلك النوع من المتعة إنما هو شعر فان كل ما يسعني أن أقوله هو إن التفرقة بين الشعر والنثر قد انمحت تماما إذ سيبدو أن من الممكن قراءة النثر على أنه شعر أو الشعر على أنه نثر حسب نزوة القارىء .

لم ألتق قط بحديث نهائي شامل مرض عن الفرق بين الشعر والنثر . إننا نستطيع أن نفرق بين النثر والنظم وبين النظم والشعر ولكن اللحظة التي يحجب فيها مصطلح النظم هي التي لا أؤمن عندها بأن أي تفرقة بين النثر والشعر ذات معنى .

ومهما يكن من أمر فليست هذه المحاولة لاكتشاف فرق أساس بين النثر والشعر هي التي تلوح لي خطرة وانما هو اتجاه يؤثره هذا الحديث عن النثر والشعر لارتضاء فرق في اللفظ والمصطلح بين الشعر والنثر . إن الكلمات التي حررها فالري من قيود النثر قد تجنح إلى أن تشكل لغة منفصلة . غير أنه كلما بعد مصطلح وكلمات وبناء جمل الشعر عن هذه الأشياء في النثر غدت لغة الشعر أشد صناعية . وعندما تظل اللغة المكتوبة ثابتة على حين تمر اللغة المنطوقة أو الكلام المبتذل بتغيرات فلا بد في نهاية المطاف من أن تحل محلها لغة جديدة مكتوبة قائمة على الكلام المتداول .

والآن فإن لغة النثر أقرب عادة إلى لغة الكلام من لغة الشعر بحيث أنه إذا انتحل الشعر حقا في مصطلح وكلام وبناء للجمل مختلف عن النثر فإنه قد يغدو في النهاية صناعيا إلى الحد الذي لا يمكنه من نقل الشعور الحي والفكر الحي . إن الكلام على كل مستوى من كلام أقل الناس تعليما إلى أكثرهم ثقافة يتغير من جيل إلى جيل

ومعيار لغة الشاعر هو الطريقة التى يتحدث بها معاصروه . ويلوح لى أن فالرى فى جعله الشعر متمثلا فى الموسيقى قد فشل فى الالحاح على علاقته بالكلام . إن بوسع الشاعر أن يحسن ، ومن المؤكد أن واجبه هو أن يحاول أن يحسن ، اللغة التى يتكلمها ويسمعها . فالشخصيات فى المسرحية يمكن وينبغى عادة أن تكون أعظم تمكنا من اللغة من أصولها فى الحياة . غير أنه لا القصيدة ولا المسرحية بالتى تستطيع أن تتجاهل ضرورة إقناعنا بأن هذه هى اللغة التى يجمل بنا أن نتكلمها إذا تكلمنا بالإجادة التى نرغب فيها . وربما كان مما له دلالة أن يعلق فالرى كل هذه الأهمية على ما أنجزه مالارميه وألا يعترف فى أى موضع (على قدر ما أعرف) بأى دين لاكتشافات لافورج وكوربيير .

وهذه الملاحظات لفالرى التى يجمل أن يستوعبها الشعراء يمكن أيضا أن يتدبرها على نحو نافع القراء لا من أجل الفهم المباشر للشعر وإنما لتعينهم على فهم نوع الاعداد الذى يحتاج إليه الشاعر وطبيعة الجهد الذى يضطلع به الشاعر . ومما يتصل على وجه الخصوص بقارىء الشعر وناقد الشعر الالحاح المتكرر على ضرورة أن يستمتع بالشعر فى المحل الأول إذا أريد أن تكون له أى فائدة على الاطلاق وأن يستمتع به كشعر لا لأى سبب آخر وأن أغلب بقية ما يكون أو يتحدث به أو يعلم إنما هو فقه لغة وتاريخ وسير وعلم اجتماع وعلم نفس . إنه يدافع عن خصوصية الشاعر بل وعدم ذكر اسمه وعن استقلال القصيدة بعد أن تكون قد كتبت واستبعدها الشاعر . وعند هذه المرحلة لا يكون تفسير الشاعر لقصيدته مطلوبا فالأمر المهم هو ما تعنيه القصيدة بالمعنى الذى يمكن به أن يقال إن للقصيدة « معنى » . إن ما كان الشاعر يريد بها أن تعنيه أو ما يظن أنها تعنيه بعد كتابتها أسئلة ليست جديرة بأن تسأل .

ومهما يكن من أمر فإنى لم أتناول حتى الآن المشكلة الأساسية وهى مشكلة الخصائص التى تميز فن شعر art portique فالرى عن فن شعر أى شخص آخر . ليس هدفه هو أن يعلم كتابة الشعر أو أن يحسن فهمه وليس هدفه هو فى المحل الأول أن يسهل فهم شعره رغم أن انتباه القارئ النافذ الادراك سوف يستوقفه أن كثيرا مما يحمله على « الشعر » لا ينطبق إلا على شعره هو . وأعتقد أن خير مدخل إليه هو مقالة صغيرة له ترجع إلى تاريخ بالغ التبكير يشتمل عليها هذا المجلد وعنوانها « عن التكنيك الأدبى » . إن تاريخها هو ١٨٨٩ بيد أن هذا الاعلان الباكر للعقيدة يقدم مفتاحا لنموه التالى . إن ما يعلنه ليس أقل من أسلوب جديد للشعراء فضلا عن أسلوب جديد للشعر . لقد انتهت أيام الشيطانى النزعة والغندور والشاعر الملعون poète maudit وقبل انقضاء إحدى عشرة سنة على نهاية القرن التاسع عشر يبتكر فالرى الدور الذى سيجعله ممثلا للقرن العشرين :

« مفهوم جديد وحديث كلية الشاعر . إنه لم يعد المخبول الأشعث الذى يكتب قصيدة كاملة فى ليلة واحدة محمومة وإنما هو عالم هادئ يكاد يكون عالما فى الجبر فى خدمة حالم حاذق . إن مائة بيت على الأكثر هى أطول قصيدة له .. وسيحرص على ألا يدفع إلى الورق بكل شىء تهمس له به فى اللحظات المجدودة ربة التداعى الحر . وعلى العكس من ذلك فإن كل ماتخيله واستشعره وحلم به وخطط له سوف يمر بغربال ويوزن ويخضع للشكل ويكثف بقدر المستطاع بحيث يكسب فى القوة ما يخسر فى الطول . فالسوناتة على سبيل المثال تغدو خلاصة حقة ، مغذيا ، عصيرا مقطرا مركزا مختزلا إلى أربعة عشر بيتا مؤلفة بعناية بهدف تحقيق هدف نهائى وغامر » .

ولابد لنا من أن نتذكر أن فالرى كان جد شاب عندما كتب هذه الكلمات الحماسية ولكننا إذ نضع ذلك فى اعتبارنا إنما تستوقفنا على نحو أشد الحقيقة الماثلة فى أن هذه هى أساسا وجهة النظر التى قدر له أن يتشبث بها طوال حياته . إن تداعيات «الحالم » و « العالم فى الجبر » على سبيل المثال قد ظلت لا يقطعها شئ وولاؤه لبو («مائة بيت على الأكثر ») قدر له أن يبقى حتى النهاية . ولكن أقوى الأشياء تأثيرا فى القطعة التى أوردتها لتوى هو أنها تكشف ، وراء فكرة فالرى عن الشعر ، عن فكرة أخرى ربما كانت هى الفكرة الموجهة : فكرة فالرى عن الشاعر . فمن تصور الشاعر يتقدم إلى تصور الشعر وليس العكس . والآن فإن هذه الفكرة عن الشاعر كانت فكرة تنبؤية ، تنبؤية لا بفالرى الناضج فحسب ، وإنما بالمثل العليا للعصر التالى ومعبوداته . وإذا نظرنا إلى « العالم الهادىء» على هذا النحو فسنجد أنه بديل أكثر منه نقيضا لـ « المخبول الأشعث » : إنه قناع مختلف لنفس الممثل . والحق أن بو قد جمع بين كلا الدورين وإنما يراه فالرى فى صورة « العالم الهادىء » وحدها « رياضيا ، فيلسوفا ، وكاتبا عظيما » . من الحق ان فالرى كتب هذا الاعلان للإيمان أثناء فترة ديسانت ودوريان جراى . وما كان فالرى الناضج ليمجد مثلما مجد فى هذا البيان ذاته المنتمى إلى عام ١٨٨٩ « البحث المرضى عن أندر المسرات » ولا كان ليسرف فى استخدام صفة « بالغ » (« إننا نحب فن هذا العصر ..... بالغ الذبذبة بالغ التوتر بالغ **الموسيقية** ، إلخ ..) والأمر الذى له دلالة ليس هو العبارات التى من هذا النوع وإنما إدخال كلمة مستخدمة كاسم من نوع « مغذ » osmazôme وفعل من نوع « يقطر » cohober ففى سنة ١٨٨٩ كان فالرى الشاب قد تلبس بالفعل الدور الذى قدر له أن يلعبه بهذا النجاح المبرز أثناء السنوات من ١٩١٧ (سنة نشر قصيدته « ربة القدر الشابة » La Jeune Parque) حتى وفاته فى ١٩٤٥ .

والحق أن فالرى قد ابتكر وقدر له أن يفرض على عصره لا مفهوما جديدا للشعر

قدر ما هو مفهوم جديد للشاعر . إن البرج العاجي قد أعد ليكون معملا - معملا متوحدا لأن فالرى لم يمض قط إلى حد الذهاب إلى الدفاع عن « العمل الجماعي » في كتابة الشعر . فالشاعر يقبل المقارنة بعالم الطبيعة الرياضي وإلا فبعالم الاحصاء أو الكيميائي . إن عليه أن يلعب دور العالم بالاجتهاد الذى لعبه به شرلوك هولمز وهذا هو الجانب الذاتي الذى يوجه إليه أنظار الجمهور . وستكون صورتنا عن الشاعر شبيهة جدا بصورة المتقشف . إنه رجل ذو نظارات يلبس معطفا أبيض وتظهر صورته في الاعلانات وهو يزن أو يختبر العقاقير التي يتركب منها دواء ما له اسم مؤثر في الأسماع .

إن ما قلته أعلاه هو ما قد يكون لى أن أدعوه الجانب الأول من فن شعر فالرى . أما الجانب الثاني فهو علاقته بشعره الخاص . بديهى أن كل شيء يقوله عن كتابة الشعر ينبغي أن يقرأ مع الرجوع دائما إلى الشعر الذى كتبه . وأظن أن أحدا لن يجد هذه المقالات مفهومة تماما إلا إذا كان قد قرأ أهم قصائد فالرى . وإلى حدما أنظر إلى مقالاته عن الشعر على أنها نوع من الدفاع والتبرير لقصائده ، تبرير لكونها نوع القصائد التي هي عليه ولكونها قصيرة هذا القصر ولكونها قليلة هذه القلة . وإلى حد ما يلوح لى أن مقالاته نوع من البدائل للقصائد التى لم يكتبها . وفى ناحية واحدة على وجه الخصوص أجد هذه المقالات بالغة الاختلاف عن مقالة بو « فلسفة الانشاء » . مختلفة وأكثر صدقاً . إنى لم أتمكن قط من أن أعتقد أن مقالة بو الشهيرة وصف للطريقة التى كتبت قصيدة « الغراب » بها : فإذا كانت « الغراب » قد كتبت بكل هذا التحسب فقد كان ينبغى كما قلت في موضع آخر أن تجيىء مكتوبة على نحو أفضل مما هى عليه . بيد أن ما كان تدريبا متفننا فى نظر بو غدا تدريبا غاية في الجدية عند فالرى ومنذ سنوات بالغة التبكير . وعلى ذلك فالمرء على استعداد لأن يعتقد أن ذكاء فالرى النقدى كان نشطا منذ البداية وأنه فكر على نحو غاية فى العمق فى طريقة كتابة الشعر قبل أن ينشىء « ربة القدر الشابة » .

La Jeune Parque أو « المقبرة البحرية » Le cimetière marin وعندى أن هذا يضفي على ملاحظاته عن كتابة هاتين القصيدتين قيمة أكبر من أى قيمة أستطيع أن أعلقها على ملاحظات بو . ومن المحقق أن المرء يشعر بأن ثمة إخلاصا متبادلا بين نظرية بو وتطبيقه . أما إلى أى مدى كانت ممارسته تطبيقا للنظرية وإلى أى مدى لا تعدو نظريته أن تكون ببساطة وصفا صحيحا لممارسته فسؤال لا جواب عنه . إن هذه الوحدة بين الأمرين هى ماتجعل لمقالاته فتنة باقية .

إن وصف فالرى لتكوين القصيدة ونضجها واكتمالها لا يمكن أن يخفق فى استثارة استجابات موافقة أو مخالفة من سائر الشعراء . وثمة لحظات أشعر فيها بأن إحدى خبرات فالرى تراسل إحدى خبراتي وذلك عندما يكون قد سجل عملية أتعرف عليها ويجعلني على وعي تام بها لأول مرة . وليس مما يتفق وطبيعة الأشياء أن يكون هناك تراسل نقطة نقطة بين العمليات العقلية لأى شاعرين . فليس الأمر مقصورا على أن القصائد تخرج إلى حيز الوجود بطرق كثيرة كثرة الشعراء وإنما أعتقد أن العملية لدى الشاعر ذاته قد تتنوع من قصيدة إلى أخرى . إن لكل قصيدة قالبها الجنينى الخاص وقصائد فالرى هى وحدها التى يقوم عليها طوال مدة الحمل متخصص فى الطب شهير . وأحيانا فيما أظن يسمح فالرى لنفسه بأن تجرفه إلى أبعد مما ينبغى استعارته عن العيادة والمعمل كما في التقرير العام التالى عن جهوده التى تسبق كتابة قصيدة :

« ومع كل مسألة قبل أن أقوم بفحص عميق للمضمون ألقي نظرة على اللغة . وأنا أتقدم عموما كجراح يعقم يديه ويعد المنطقة التى ستجرى فيها الجراحة . وهذا ما أدعوه **تنظيف الموضع اللفظى** . وعليكم أن تغفروا لى هذا التعبير الذى يسوى الكلمات وأشكال الكلام بيدى الجراح وأدواته » .

إنى أجد هذه القطعة بالغة الغموض ولكن ربما كانت الحقيقة الماثلة فى أنى لا أستطيع أن أتعرف تحت قناع هذه الاستعارة على أى خبرة خاصة بى هى التى تجعلني أشك فى أن عبارة « تنظيف الموضع اللفظى » ليست ، بانجليزية بسيطة ، إلا تضليلاً .

إن الأسئلة التى تركتها حتى النهاية هى : لم كانت مقالات فالرى جديرة بالقراءة وما الذى ينبغى لنا أن نتوقعه عند قراءتها ؟ قد كانت هذه الأسئلة خليقة أن تكون أيسر إجابة لو أمكن وضع المقالات فى أى مقولة موجودة يعترف بفائدتها . إننا لا نتحول إلى فن شعر art poétique فالرى بأمل أن نتعلم كيف نكتب الشعر أو كيف نقرؤه بل أننا لا نتحول إليه فى المحل الأول من أجل ما يلقيه من ضوء على شعر فالرى . ومن المحقق أنه يمكن لنا أن نقول بنفس الصدق إنه إذا كان نثره يلقي ضوءا على قصائده فإن قصائده تضيىء أيضا نثره . وأظن أننا نقرأ هذه المقالات وأظن أن الناس سيظلون يقرأونها لأننا نجد فالرى مؤلفا شائقا ملغزا مقلقا على نحو فريد وشاعرا حقق فى حياته وعمله أحد مفاهيم دور الشاعر على نحو وفير بحيث اكتسب أيضا ضربا من المركز الأسطورى . إننا نقرأ مقالاته لأنه كما يقول فالرى ذاته « ما من نظرية إلا وهى شذرة معدة بعناية من سيرة ذاتية ما » . ويكاد يكون بوسعنا أن

نقول إن مقالات فالرى تشكل جزءا من أعماله الشعرية . إننا نقرؤها لأجل ذاتها ولأجل بهجة متابعة دقائق الفكر الذى يتحرك كراقص مدرب والذى يضع كل موارد اللغة طوع أمره ولمتعة الاستنارات المفاجئة حتى عندما يتبين أنها ألعاب نارية feux follets ومن أجل الانفعال الذى يثيره نشاط يلوح دائما أنه على وشك إدراك مالا يدرك إذ يواصل الذهن دون كلل نسج شبكته الدقيقة .

ثمة فى عقل فالرى وعمله مفارقة غريبة . إنه يقدم نفسه إلى القارىء لا باعتباره مستكشفا لمتاهات التأمل الفلسفى لا يكل فحسب وانما أيضا تحت حماية ليوناردو داڤنشى باعتباره رجلا علمى المزاج تجذبه مشكلات المنهج وعقلا قلقا واسع المدى وهاويا للعلم ولكنه متخصص فى علم من ابتكاره هو علم الشعر . ومع ذلك فإننا عندما نطالع قائمة عناوين مقالاته نجد مادة محدودة على نحو ملحوظ دون دليل على قراءة نهمة أو على الاهتمامات المتنوعة لرجل من طراز كولودج أو جوته . إنه يعود باستمرار إلى نفس المشكلات التى لا تحل ويكاد يلوح أن الموضوع الوحيد لحب استطلاعه هو ذاته . إنه يذكرنا بنرجس وهو يحدق فى البركة ويشترك فى جاذبية نرجس ولغزه وفى تباعد ذلك المتوحد الروحى وبروده .

إن التهمة التى أجد ما يغرينى بأن أوجهها إلى فن شعر فالرى هى أنه لا يزودنا بمعيار **الجدية** . إنه معنى على نحو عميق بمشكلة العملية وبالطريقة التى تصنع بها القصيدة ولكنه ليس معنيا بمسألة الطريقة التى تتصل بها ببقية الحياة على نحو يعطى القارئ صدمة الشعور بأن القصيدة لم تكن بالنسبة له مجرد خبرة وإنما هى خبرة جدية . وبـ « الخبرة » هنا لا أعنى حدثا يمكن عزله لا قيمة له إلا فى ذاته وليس من حيث علاقته بأى شىء آخر وإنما هى شىء دخل واندمج فى حشد من الخبرات الأخرى من أجل تشكيل الشخص الذى ينمو القارئ نحوه . وأنا أضع الأمر على هذا النحو لأتجنب توليد الانطباع المضلل بأنى أودع **الجدية** ببساطة فى قيمة المواد التى تصنع منها القصيدة فذلك خليق أن يكون تعريفا لشىء على ضوء نوع آخر من الواقع . إن مادة القصيدة ليست إلا تلك المادة بعد أن تكون القصيدة قد صنعت . أما إلى أى حد تكمن الجدية فى الموضوع المعالج وإلى أى حد تكمن فى المعالجة التى يخضعها لها الشاعر وإلى أى حد تكمن فى نية الشاعر وإلى أى حد تكمن فى الشاعر تحت مستوى النية الواعية فذاك ما لن نتفق عليه قط فى حدود أى قصيدة كتبت . ولكنى إذ أذكر شيئا ألاحظ أنه غائب عن فن شعر فالرى لا أضع موضع السؤال جدية أفتن قصائده . ولو لم تكن بعض قصائد فالرى قصائد بالغة الجدية بالتأكيد ولو لم يكن من المحتمل لاثنتين منها على الأقل أن تبقيا ما بقيت اللغة الفرنسية لما شاقه أن يدرس عملية إنشائها ولما وجدنا متعة فى درس نتيجة درسه .

تصدير

(١٩٥٨)

[تصديره لكتاب ستانيسلاس جويس **حارس أخي** ، فيبر وفيبر ، لندن ، ١٩٥٨]

إن حب الاستطلاع عن الحياة الخاصة لشخصية عامة قد يكون على ثلاثة أنواع : مفيد ، أو بلا ضرر ، أو وقح . فهو مفيد عندما يكون الموضوع رجل سياسة إذا كانت دراسة حياته الخاصة من شأنها أن تسهم في فهم أعماله العامة . وهو مفيد عندما يكون الموضوع رجل أدب إذا ألقت هذه الدراسة ضوءاً على أعماله المنشورة . إن الخط الفاصل بين حب الاستطلاع المشروع وذلك الذى لا يعدو أن يكون بلا ضرر ، وبين ذلك الذى لا يعدو أن يكون بلا ضرر ، وذلك الوقح على نحو مبتذل ، لا يمكن أن يرسم على وجه الدقة قط .

وفى حالة الكاتب فإن فائدة المعلومات السيرية ، من أجل زيادة فهمنا له وجعل الاستمتاع الأحد أو التقييم الأكثر نقدية أمرا ممكنا ، تتنوع حسب النمط الذى يمثله الكاتب ، والطريقة التى استغل بها خبرته الخاصة فى كتبه . من الصعب أن نعتقد أن المعرفة الأكبر بحياة شكسبير الخاصة تستطيع أن تعدل كثيرا من حكمنا عليه ، أو تزيد من استمتاعنا بمسرحياته . وما من نظرية عن أصل أو نمط تأليف القصائد الهومرية يمكن أن تغير من تقديرنا لها كشعر . ومن ناحية أخرى فإنه فى حالة كاتب مثل جوته لا ينفصل اهتمامنا بالرجل عن اهتمامنا بعمله ونحن مدفوعون إلى أن نكمل ونصوب ما يخبرنا به عن نفسه على أنحاء متنوعة بمعلومات من مصادر خارجية فكلما زاد ما نعرف عن الرجل حسن فهمنا – فيما نخال – لشعره ونثره .

وفى حالة جيمز جويس نجد سلسلة من الكتب : اثنان منها على الأقل أقرب إلى الترجمة الذاتية من حيث المظهر لدرجة أن المزيد من الدرس للرجل وخلفيته أمر لا يدفعنا إليه حب استطلاعنا الخاص فحسب ، وإنما يكاد ينتظره منا المؤلف ذاته . نحن نريد أن نعرف ما هى أصول شخصياته ، وما أصول حكاياته ، حتى نتمكن من حل شبكة الذكرى والابتكار ونكتشف إلى أى مدى ، وبأى الطرق ، قد تحورت مادته الخام . وعلى ذلك فإن اهتمامنا يمتد حتما وعلى نحو مبرر إلى أسرة جويس وإلى أصدقائه وإلى كل تفاصيل طوبوغرافية دبلن وحياتها ، دبلن طفولته ومراهقته وشباب رجولته .

والذى أداه أخو جويس – ستانيسلاس – لنا هو أن يجعلنا على ذكر من بيئة الأسرة التى شب فيه الولدان ، مع تفاصيل ما كان بوسع أحد غيره أن يقدمها . ويؤسفنا أنه قد توفى تاركا القصة غير مكتملة : فنحن لن نحصل قط من أى مصدر آخر على وصف للسنوات الوسطى فى تريستا التى كان بوسع ستانيسلاس أن يمدنا به . ولكننا محظوظون إذ نحصل على مثل هذا الوصف الكامل للصبا والشباب فى دبلن من الرجل الذى كان يراقب أخاه ويدرسه بمثابرة وإعجاب وغيرة على نحو لم يراقبه ويدرسه أحد سواه .

وإنه ليكون من الخطأ ، على أية حال ، أن نصنف هذا الكتاب على أنه مجرد قطعة فريدة من التوثيق للحياة الباكرة لواحد من أعظم كتاب هذا القرن . إن **حارس أخى** كشف مرموق أيضا عن العلاقة بين رجل مشهور وأخ ظل العالم على غير ذكر من وجوده . وستانيسلاس ذاته ، فى هذا الكتاب ، يغدو شائقا لنا مثل جيمز . إن الشقيقين شديدا التشابه ، وهما مع ذلك شديدا الاختلاف ! كان جيمز جويس متفانيا فى حب أبيه وذكرى أبيه ، أما موقف ستانيسلاس فكان بالغ الاختلاف عن ذلك ، كما يشهد تقريره للموقف المروع الذى جرى عند فراش موت أمهما . وعلى حين كان جيمز ، فى المسائل السياسية والدينية ، لا مباليا أو لا يعدو أن يكون ساخرا ، يكشف ستانيسلاس عن عنف مخيف أحيانا . لقد قرأت هذا الكتاب مرتين ، وإنى لأجدنى مفتونا وشاعراً بالنفور من شخصية هذا الرجل الإيجابى الشجاع المر ، الذى كان فريسة لمثل هذه الانفعالات المختلطة : ما بين مودة وإعجاب وعداء ، وهو نضال كان يرى أثناءه – كما يوضح مستر إلمان فى مقدمته – أخاه المشهور ، فى لحظات معينة ، بوضوح رؤية مدهش ، وقد كنت إخال أن هذا الكتاب يمكن أن يعنون **ذكريات ابن وأخ** – مع فارق . ومع فارق آخر هو أن **حارس أخى** يتسم بسمة إخلاص تذكرنى بكتاب جوس **الوالد والولد** . وإذ تملكه موضوع ذكرياته غدا ستانيسلاس جويس – تحت استفزاز هذه الشوكة فى لحمه – كاتبا هو ذاته ، وصاحب هذا الكتاب الواحد الذى يستحق أن يشغل مكانا باقيا على رف الكتب إلى جوار أعمال أخيه .

كلمة تمهيدية

(١٩٥٩)

[كلمته التمهيدية لكتاب چون مدلتون مرى **كاثرين مانسفيلد ومقالات أخرى** ، الناشر : كونستابل ، لندن ١٩٥٩] .

لست من جميع النواحى أكثر الأشخاص صلاحية لتقديم هذا الكتاب. إن المقالات الثلاث المنشورة هنا بعد موت صاحبها دراسات لثلاثة من كتاب القصة النثرية . وباستثناء مقالة واحدة وتصديرين ، وقطع بالغة القلة من الصحافة الأدبية ظلت غير مجموعة ، لم أحاول قط نقد القصة النثرية . وعلى ذلك فسأتحدث عن مدلتون مرى كناقد أدبى عموما ، وسأحاول أن أشير إلى نوع النقد الأدبى الذى كان يمارسه وأشير إلى تبريزه – وقد يكون لى أن أقول : امتيازه المتوحد – فى هذا النوع من النقد فى جيلى .

ثمة أنواع عدة من الناقد الأدبى : وأظن أن أهم تفرقة إنما هى بين الكاتب الذى يكون نقده نتاجا ثانويا لنشاطه الخلاق ، والكاتب الذى يكون نقده – فى ذاته – عمله الخلاق . وأنا شخصيا أنتمى إلى أولى هاتين الفئتين : فخير نقدى متصل بكتابة الشعر ، وبشعراء أثروا فى أو تعلمت من عملهم شيئا عن فن الشعر وبكتاب آخرين – لاهوتيين أو فلاسفة على سبيل المثال –، أثروا بأسلوبهم فى حساسيتى وأثروا بالتالى فى محتوى نظمى . ومهما تكن الاختلافات عظيمة ، فإن نشاطى النقدى كان من نفس طبيعة نشاط إزرا باوند ، وإنما من حيث علاقته بشعرى ينبغى أن ينظر إلى نقدى . وليست هذه الفئة من الكتاب الذين يعد نقدهم الأدبى نتاجا ثانويًا لنشاطهم الخلاق مقصورة على الشعراء الذين يكتبون عن فن الشعر ، والروائيين الذين يكتبون عن فن القصة ، فالنقد الأدبى الذى نجده فى كتابات وندام لويس هو أيضا نتاج ثانوى لنشاط آخر أو ، بالأحرى ، عارض بالنسبة لجدل تويع فى دراسات فلسفية واجتماعية . ومن ناحية أخرى ، كان مدلتون مرى ناقدا أدبيا أولا وقبل كل شىء . لقد نشر قصائد ومسرحية منظومة وعدة روايات ، ولم يبلغ كبير نجاح فى أى من هذه الصور . لقد دخلت أصالته – ومن المؤكد أنه كان ذا عقل أصيل – فى نقده ، وهو نوع من النقد – فى استكشافه لعقل كاتب خلاق ما وروحه – يستكشف عقله الخاص وروحه أيضا . إن أعماله فى النظم والقصة النثرية يمكن – فيما أظن – تجاهلها إلا للضوء الغريب

الذي تلقيه – هنا وهناك – على صاحبها . وإن كتاباته الأخرى – تلك التي تعنى مباشرة بمادة لاهوتية أو اجتماعية أو سياسية – ينبغي أن تعد نتاجا ثانويا لعقل كان نشاطه الأول هو النقد الأدبي .

التقيت بمري ، لأول مرة ، على موعد في ملتقى ما أخذني منه إلى بيته في هامستد للعشاء ، ومناقشة مشروعاته لـ « ذي أثينيوم » وهي أسبوعية ميتة كان يراد إحياؤها كمجلة للفنون والآداب ، تحت رئاسة تحريره . وكنت قد سمعت عنه في دائرة ليدي أو تولين موريل حيث سبق لي أن التقيت فعلا ، في إحدى المناسبات ، بكاثرين ما نسفلد . بيد أنه إلى أن كتب إلي مقترحا هذا اللقاء لم يكن قد جرى بيننا اتصال . ولست أدري ما ربما قد قيل له عني ، فالشيء المهم هو أنه لم يكن قد رأى قط أي نثر كتبته . كان قد قرأ (ولا ريب في أن أحدا قد وجه انتباهه إلى ذلك في جار سنتون) أول كتيب شعري لي : **بروفروك وملاحظات أخرى** . وقد كان الانطباع الذي خلفه هذا الكتيب فيه هو كلية ما جعله يدعوني لكي أكون مساعده في التحرير . وبهذه الدعوة نصب عينيه سألني أن ألتقي به . وبعد لقائنا بعثت إليه ببعض نسخ من مجلة **ذي إيجويست** (محب ذاته) ، التي كنت قد عاونت مس هاريت ويفر على تحريرها ، كي يحكم على قدراتي ككاتب للنثر وصحفي . ومهما يكن من أمر ، فإنه مما يشهد للرجل أن يكون قد اتخذ قرارا مؤداه أنه يريدني معه ، في مشروع التحرير هذا ، دون أن يكون قد رأى أي نقد أدبي لي ، ومعتمداً كلية على قوة استحسانه ديوان **بروفروك** . وبعد كثير من التردد أحجمت ، وأظنني كنت مصيبا في فعل هذا ، وفي أني ظللت – عدة سنوات بعد ذلك – أجلس إلى مكتبي في المدينة . ومهما يكن من أمر ، فقد غدوت واحدا من كتاب مري المنتظمين ، أراجع كتابا ما بالتفصيل ، بمعدل ثلاثة أسابيع من كل أربعة ، ودام هذا وقتاً طويلا . وعلى هذا النحو كنا نلتقي كثيرا وغدونا أصدقاء – – رغم أني لم أكن قط واحدا من تلك الجماعة الداخلية التي كان مركزها العاصف هو د . هـ . لورنس . وعلى الرغم من اختلافات بالغة في مناطق معينة من الرأي (وهو ما تشهد به بعض اندفاقاتي في مجلة **ذاكرايتريون** « المعيار ») فقد ظللنا دائما أصدقاء ، رغم أننا لم نكن نلتقي – في السنوات التالية – إلا قليلا جدا بالتأكيد . وكان آخر لقاء لنا في ديسمبر ١٩٥٦ لقاءً سعيدا بوجه خاص .

إن بعضا من أفضل مقالات مري الأدبية قد ظهر في **ذا تايمز لترارى سبلمنت** (ملحق التايمز الأدبي) تحت رئاسة تحرير بروس رتشموند . وينبغي أن يسجل هنا أنه في تلك الدورية (وقد كانت آنذاك في ذروتها) قد ظهرت مراجعة لمري عن قصيدة ربة القدر الشابة La Jeune Parque كانت أول ما حدث القراء الانجليز عن أهمية

شاعر غير معروف يدعى پول ڤالرى - وهى خدمة ظل ڤالرى دائما يتذكرها بشعور العرفان . ولكن مرى نفسه أثبت - من بداية الـ « أثينيوم » الجديدة - أنه رئيس تحرير من الدرجة الأولى : ويلوح لى أن الفترة التى كان لدينا فيها **ذا تايمز لترارى سبلمنت** (ملحق التايمز الأدبى) تحت رئاسة تحرير رتشموند ، **وذى أثينيوم** تحت رئاسة تحرير مرى (وقد كان لدينا أيضا ، فترة من الوقت ، مجلتا **أرت آند لترز** (الفن والآداب) **وذا كالندر** [التقويم] هى فترة ازدهار الصحافة الأدبية فى لندن خلال حياتي . فلكي تكون رئيس تحرير جيدا يتطلب ذلك اتضاعا وتسامحا معينين ، فضلا عن شخصية ايجابية : لأن رئيس التحرير ينبغى أن يمنح جريدته اتساقها وغرضها ، على حين يسمح بأعظم قدر ممكن من الحرية ، فى نطاق حدود الصحة وحسن الذوق ، للكتاب الذين اختارهم . والأصعب من ذلك أيضا أن يغدو المرء رئيس تحرير جيدا إذا كانت رسالته - كما هو الشأن مع مرى - ان يكون ناقدا أدبيا .

وإن جمعاً مشابها بين خصائص متضادة هو الذى جعل من مرى نوع الناقد الذى كانه . فقد كان بوسعه أن ينغمس فى عمل مؤلف أو آخر تستجيب دراسة كتاباته لحاجاته الخاصة ؛ وفى قيامه بهذا العمل يكشف عن ذهنه الشخصى . وفى كتيب - هو خير مدخل إلى نقد مرى الأدبى يمكن لنا أن نأمل فيه - يقول مستر فيليب ميريه : « إن الموضوعات التى اختارها ، ومعالجته لها ، قد حددتها الأهداف الذاتية التى دفعته إلى أن يكون ناقدا - على الأقل فى خير أعماله » . * ويتقدم لكى يورد (من كتاب **اكتشافات** ١٩٢٤) التقرير التالى الذى أدلى به مرى نفسه .

« وفى نهاية المطاف أومن بأن النقد مسألة شخصية ، وأنه كلما أقللنا - نحن النقاد - من محاولة إخفاء هذا عن أنفسنا ، كان ذلك أفضل . فما يجذبنا ويثير انفعالنا ويفتننا ، ومتابعة اكتمالنا الخاص ، والانصياع - إن شئت - لإيقاعنا الخفى ، الذى لابد أيضا من أن يتوافر لدينا إذا أردنا أن تكون لعملنا حيوية أساسا - ذلك وحده هو الذى نستطيع أن نقول عنه شيئا جديرا بأن يصغى إليه » .

« متابعة اكتمالنا الخاص » - ما أحسن ما يشير ذلك إلى دافع الناقد الأدبى الذى يجعل النقد رسالته ! أما أن مرى كانت له « الأهداف الذاتية » التى يتحدث عنها مستر ميرريه ، وإنه أطاع « الإيقاع الداخلى » الخاص به ، إذا استخدمنا كلماته ، فيعادل القول بأن لنقد مرى الأدبى وحدة يخلعها عليه مرى نفسه . بيد أننا لا ينبغى أن

(*) جون مدلتون مرى ، تأليف فيليب ميريه ، نشره للمجلس البريطانى ورابطة الكتاب القومى : لونجمانز جرين آند كمبانى .

نستنتج أن اهتماماته كانت ضيقة ، أو أن قدرته على التذوق مقصورة على أولئك المؤلفين الذين جذبته أعمالهم أكثر من غيرهم . إن القراء غير العارفين بمدى نقده قد يربطون مرى كناقد بدراساته لدوستوفسكي أو لكيتس ، و - من بين المعاصرين - - لـ د . هـ لورنس وكاثرين مانسفيلد . وقد يظنون أن عقله طفيلي على عقول كتاب معينين قد كان بحيث يود لو بارى أعمالهم . ومثل هذا الحكم - فضلا عن إساءته فهم العقل النقدى عموما - يتجاهل تباين المادة التي كان بوسع مرى أن يتذوقها ، والمؤلفين الذين كان بوسعه أن يتبين مزاياهم .

وقد ذكرت ثناءه على بول ڤالرى فى وقت لم تكن فيه عبقرية ڤالرى موضع تقدير واسع حتى فى فرنسا . وإنى لأذكر أنه قد ظهرت فى مجلة **ذى أثينيوم** مقالة بالغة النفاذ لمرى عن رواية **يولسيز** وقت نشر ذلك الكتاب . وأذكر أيضا أن إزرا باوند (تحت اسم مستعار) كتب عددا من المقالات **لذى أثينيوم** بناء على دعوة مرى . لقد كانت معرفة مرى وفهمه للأدب الفرنسي وللقصة الروسية (مترجمة) كبيرة ، وقد كتب عن ملتون وبنيامين كونستان كتابة حسنة ، وفى ١٩٥٤ أخرج سيرة نقدية لچوناثان سوفت ، لايستطيع دارس لسوفت أن يتجاهلها .

وليس كل ناقدى الأدب بالذين يمكن أن يستوعبوا فى واحدة أو أخرى من فئتى النقاد اللتين ميزت بينهما فى بداية حديثى : الناقد الذى يكون نقده نتاجا ثانويا لعمله الخلاق ، والناقد الذى يكون النقد عنده نشاط أولى يمكن القول أنه يضع فيه ملكاته الخلاقة (كما وضع سانت بوڤ ذاته فى كتابه پوررويال Port Royal) وهناك أيضا الصحفى الجيد ذلك الذى يمكنه أن يكتب مراجعات تتسم بالحصافة عن الأدب الراهن ، ولكن ما من تجميع يمكن أن يكون أكثر من متفرقات . وهناك أيضا الناقد الأكاديمى ، أو الدارس الذى تستطيع دراسته لمؤلف معين أو لفترة معينة ، وتستطيع أبحاثه واكتشافاته وتفسيراته للوقائع ، أن توسع من فهمنا - وليس الخط الفاصل بين الدارس والناقد واضحا بحال من الأحوال . بيد أن نقاد الأدب - من النوع الذى كان مدلتون مرى ينتمى إليه - من بين أندر الأنواع . إن الكتاب الثلاثة - الذين يتألف هذا الكتاب من مقالات عنهم - لهم جميعا أهميتهم : ولكنهم مهمون لنا أيضا لأنهم كانوا مهمين لمرى ، ولأننا مهتمون بما جرى فى عقل مرى وحساسيته عندما اتصلا بأدب وجده مهما .

كلمة تمهيدية

(١٩٦٠)

[كلمته التمهيدية لقصيدة وندام لويس أغنية **الاتجاه الواحد** ، الناشر مثيوين ، لندن ١٩٦٠] .

نشرت **أغنية الاتجاه الواحد** لأول مرة فى ١٩٣٣ ونفدت منذ زمن طويل . والنص المنشور هنا يطابق نص طبعة ١٩٣٣ . ويلوح أن القصائد الأربع والمقطع الأخير en-voi كتبت فى وقت واحد : فوحدة حالتها النفسية ومصطلحها من الجلاء إلى الحد الذى ندرك معه أنها تشكل قصيدة واحدة أو متتابعة قصائد واحدة .

وكلمة الناشرين على غلاف الطبعة الأولى هى فى ذاتها مدخل جيد . وإذ كتبت بأسلوب المحرر الغفل من التوقيع ، مما يلائم أغلفة الكتب ، فإن فيها رغم ذلك من العلامات مايجعلنى أشك (لم أكن فى انجلترا وقتها ولايدلى فى الموضوع) أن صاحبها قد زود ناشريها بالمادة المكتوبة . ولهذا السبب أنقل الكلمة كاملة :

« هذه القصيدة الكبرى من ألفى بيت هى ، فى الحقيقة ، سلسلة من قطع أربع . ف **أغنية الرومانس المناضلة** تقرير غنائى للاتجاه الرومانسى إزاء الفن . وليس ثمة تقرير مقابل للاتجاه الكلاسى . ولكن فى بنية القطعة الطويلة التالية **لئن كان الرجل الذى هو أنت كذلك** يحقق عدداً من المنظومات على طريقة بوالو (وفى مواضع أخرى متفرقة من **أغنية الاتجاه الواحد** ذاتها) ، دون تعليق ، المقابلة اللازمة . وفى **لئن كان الرجل الذى هو أنت كذلك** توجد هذه الثنائيات على طريقة بوالو أساسا فى القسم المخصص للدفاع والاستنكار على لسان « العدو » (الذى يخرج إلى خشبة المسرح لكى يواصل محاجته بعض الوقت) .

والتعبير طوال هذه السلسلة من القصائد درامى : بمعنى أنه دائما شخص ، أو عدد من الأشخاص يتكلمون . وبين حين وحين تشق شخصية مساعد مأمور التنفيذ فى **يوم مذبحة الأبرياء** طريقها إلى مقدمة الشخوص المسرحية وتصبغ بقوة طابع النظم .

وعموما فمن المحتمل أن تندرج **أغنية الاتجاه الواحد** ، كما سميت هذه المجموعة من القصائد ، تحت باب « النظم الهجائى الساخر » : ولكى نعطى القارىء فكرة عن الطبيعة العامة لما يحدث هنا يمكن أن نقول إنه – مع وضع اختلاف المدى وأسلوب

الفن فى الاعتبار - تنطلق هذه المنظومات من نفس الدافع الذى أنتج **نسانيس الرب** أو **الجسد الجامح** وجزئيا **يوم مذبحة الأبرياء** . فهى - من حيث الطريقة والمسرحة والنية التكنيكية - تنتمى إلى تلك المجموعة من الأعمال » .

ويستبق هذا الشرح نقطة أريد أن أجعلها أكثر صراحة : إنه لا سبيل إلى فهم القصيدة فهما كاملا دون بعض المعرفة بأعمال وندام لويس النثرية . وعلى القراء الذين يتناولون هذا الكتاب دون معرفة بكتابات لويس النثرية (وهم القراء الذين يجب أن يكون تصدير كهذا موجها اليهم فى المحل الأول) أقترح أن يقرءوا بعده **الجسد الجامح** من أجل الأسلوب وقوى الملاحظة البصرية ، **ويوم مذبحة الأبرياء** من أجل قوى الخيال البصرى والابتكار الفانتازى ، **والزمن والإنسان الغربى** من أجل النقد الفلسفى ، **وشاحب الوجه أو الكاتب والمطلق** من أجل النقد الجدلى للقصة المعاصرة . والكتب التى ذكرتها لتوى لا تمثل إلا جزءا من نشاط لويس ككاتب . ويكتشف مستر أ . و . ف توملين ، فى دراسته الوجيزة المفيدة * لأعمال لويس ، أربع فئات رئيسية ، ولكنى ميال إلى اكتشاف عدد أكبر ، واضعا **يوم مذبحة الأبرياء والعصر الإنسانى** فى مجموعة مستقلة ، وأفضل روايتين [للويس] **الانتقام للحب ومدين ذاته** فى فئة أخرى قائمة برأسها .

ليس السؤال الذى يطرحه قارىء **أغنية الاتجاه الواحد** دون أى معرفة بكتابات لويس الأخرى هو « أهذا شعر ؟ » وإنما أول سؤال هو ببساطة : « أتشدنى هذه الكتابة أم تنفرنى ؟ » وبعد أن نتعرف على بضعة كتب نثرية رئيسية للويس نستطيع أن نعود إلى **أغنية الاتجاه الواحد** عاقدين مقارنات ، وربما وجدنا فيه بعض الشبه بأعمال « الهجائين الكاشرين عن أنيابهم » فى العصر الإليزابيثى - وهو عصر كتاب ذوى حيوية وثراء لفظى ووفرة لا مبالية تجعلهم مناسبين لعبقرية لويس* . ولئن قررنا عند ذلك أن **أغنية الاتجاه الواحد نظم** أكثر مما هى **شعر** ، فسنجد أنها تنتمى إلى تلك البنية العالية المكانة من المنظومات التى هى أهم من أغلب الشعر الثانوى . ولا أحد سوى أبلد الناس حسا خليق أن يستبعد هذا النظم حاسيا إياه **ركاكة** . عليك أن تقر بأنه ذو أسلوب ، رغم أنه يتعين عليك أن تذهب إلى كتابات لويس النثرية إذا أردت أن تكتشف فيه واحدا من أساتذة الأسلوب الباقين فى اللغة الانجليزية .

(*) وندام لويس تأليف أ . و . ف . توملين . فى سلسلة « كتاب وأعمالهم » التى تنشرها المجلس البريطانى دار لونجمانز ، جرين ، وشركاهم .

ذهبت إلى أن السؤال الذى يجمل بالقارىء أن يطرحه هو ما إذا كان أسلوب **أغنية الاتجاه الواحد** يشدنا أم ينفرنا . من أول صفحة فى أى كتاب للويس لا يسع القارىء أن يظل محايدا : فأنت إما تشد أو تنفر . إن لويس حجر عثرة لـ « المثقفين » وحماقة لل جموع . ومن المحقق أن هذه الفئة الأخيرة ما زالت لا تعرف اسمه تقريبا . والأكثر وقارا فى الفئة الأولى ، إذ لا يسعهم أن يهضموا أعماله ، يواجهونها فى الغالب بصمت غير مريح ، أما الأقل وقارا فيجهرون بصيحة « فاشى ! » - وهو مصطلح من الزيف أن يوصف به لويس ، ولكن الـ massenmensch يرمون به فى وجه بعض من يؤثرون ، كلويس ، أن يسيروا وحيدين . لئن كنت قد قرأت بعضا من كتابات لويس النثرية ، وأعجبت بها ، فلن تحتاج إلى تقديم لـ **أغنية الاتجاه الواحد** . ولئن قرأت **أغنية الاتجاه الواحد** ، وشدك أسلوب لويس البالغ الاختلاف عن أسلوب أى كاتب آخر بقيد الحياة فإنه يكون قد توافر لديك مدخل إلى بقية أعماله .

تصدير

(١٩٦١)

(تصديره لكتاب : **جون ديڤدسن : مختارات من قصائده** ، تحرير موريس لندزى ، الناشر هتشنسون ، لندن)

إنى لأشعر بتوقير خاص ، وأقر بدين معين ، لشعراء أثرت فى أعمالهم بعمق فى سنوات تكوينى ، بين سن السادسة عشرة والعشرين . كان بعضهم من عصر أسبق – أواخر القرن الساس عشرَ ، ومطلع القرن السابع عشر – وبعضهم من لغة أخرى . ومن بين هؤلاء كان ثمة شاعران اسكتلنديان : مؤلف **مدينة الليل المخيف** ، ومؤلف **ثلاثون شلنا فى الأسبوع** . وإنما لأنه قد أتيحت لى فرصة التعبير ، مرة أخرى ، عن عرفانى بالجميل لجون ديڤدسن أكتب هذا التصدير .

ومن المحقق أنه ليس لى عذر آخر لقد قدم مستر موريس لندزى البيانات السيرية التى نحتاج إليها لكى نقدم عمل جون ديڤدسن ، وكتب مستر هيو ماكديارمد بالتفصيل عن ديڤدسن وعن دلالة ديڤدسن على تطوره الشخصى . ولست أستطيع أن أتفوق على شهادة makar رفيق لديڤدسن . إن التواضع يطالبنى أن أكتب باختصار ، ولكن الولاء يطالبنى بالكتابة .

أما ما عسى دينى لجون ديڤدسن على وجه الدقة أن يكون فذاك ما لا أستطيع أن أقطع فيه برأى أكثر مما يمكننى أن أصف طبيعة دينى لچيمز تومسن : وكل ما أعرفه هو أن كلا الدينين مختلف عن صاحبه . قد يظن البعض مما قلته عن هذا الموضوع من قبل (وقد أورد مستر لندزى كلمتى التى ظهرت فى مجلة ذا **سلاتير رڤيو** – مجلة سلاتير –) أن دينى لديڤدسن لا يعدو أن يكون إشارات فنية . ومن المؤكد أن قصيدة **ثلاثون شلنا فى الأسبوع** تلوح لى القصيدة الوحيدة التى حرر ديڤدسن فيها نفسه كليةً من المعجم اللفظى الشعرى للنظم الانجليزى فى عصره (كما أن قصيدة Non Sum Qualis Eram تلوح لى القصيدة الوحيدة التى حرر فيها إرنست دوسون ذاته ، بنقلة خفيفة للإيقاع) . ولكنى على يقين من أنى قد وجدت إلهاما فى محتوى القصيدة ، وفى التلاؤم الكامل بين المحتوى والألفاظ . ذلك أنه قد كان لدى أنا أيضا كثير من صور المدينة الدبقة أود أن أعرضها . لقد كان موضوع

ديفدسن عظيما ، وقد وجد أيضا مصطلحا لفظيا استخرج عظمة الموضوع ، وخلع على هذا الموظف الذي يتقاضى ثلاثين شلنا في الأسبوع رفعة ما كانت لتظهر لو أنه استخدم ألفاظا شعرية أكثر تقليدية . إن الشخصية التي خلقها ديڤدسن في هذه القصيدة قد ظلت تطاردني طوال حياتي ، والقصيدة بالنسبة لي قصيدة عظيمة إلى الأبد .

ومهما يكن من أمر فلست أود أن أولد انطباعا مؤداه أن ديڤدسن ، عندي ، مؤلف قصيدة واحدة فقط . لقد كتب ديڤدسن أكثر مما ينبغي ، وعلى نحو رتيب أحيانا ؛ وإني لسعيد بهذه المختارات . هاهنا بعض غنائيات ومواويل جميلة ، وإن قصيدة « الأيل القادر على العدو » قد ظلت تطوف بذهني طوال سنوات . وإني لأشعر بالرفقة مع الشاعر الذي وسعه أن ينظر بعين الشاعر إلى آيل أوف دوجز (جزيرة الكلاب) وحوض سفن ميلوال . وعندي أن شعر ديڤدسن المرسل يصعب المضي في قراءته . وإني لأقر بحقيقة مؤداها إني أجد فلسفته - كما أجد فلسفة توماس هاردي - غير ملائمة . لا عليك : ففي كل ما كتبه ديڤدسن أجد رجلا حقيقيا ينبغي معاملته لا بالاحترام فحسب ، وانما بالتكريم أيضا .

تصدير

(١٩٦١)

[تصديره لكتاب هوجوفون هوفما نشتال **قصائد ومسرحيات شعرية** ، تحرير ميشيل ها مبرجر] .

يعرف عشاق الموسيقى فى كل أنحاء العالم اسم هوجو فون هوفمانشتال باعتباره مؤلف كلمات أوبرات رتشارد شتراوس . ولدى الزائرين الآتين من أمريكا وانجلترا ممن حضروا عروضا لـ Jedermann في سالزبورج أو غيرها ، فإن هوفمانشتال معروف أيضا بأنه كاتب مسرحي ، رغم أن مسرحياته الأخرى قليلاً ما تقرأ ، وقلما تمثل - إن مثلت - فى البلدان الناطقة بالانجليزية . بيد أنه قد كان أيضا شاعرا بالغ الرهافة ، وكان أقل حظا من الشهرة في الخارج باعتباره شاعرا ، لأن كمية شعره الغنائى ضئيلة . وأخيراً فإنه قد كتب نثرا بالغ التبريز . ويشتمل هذا السفر على مختارات من أعمال هوفمانشتال الأقل شهرة وذلك من بين مسرحياته الشعرية وشعره الغنائى .

وإنى لأجد ما يغرينى بأن أقابل بين مسرحيات هوفمانشتال الشعرية وتلك التى كتبها وليم بتلر ييتس وإن إدراج كثير من مسرحياته هاهنا يجعل من الممكن للقارئ الناطق بالانجليزية ، الذى لا يعرف الألمانية ، أن يعقد مقارنة بين المسرحيات القصيرة للشاعرين . لقد كان ييتس فى مسرحياته الباكرة يستمد من مأثورات إيرلندا قبل - المسيحية . وقد استخدم مصادر أخرى فى **مسرحيات للراقصين** وفقط فى مسرحيته القصيرة عن البعث قد استخدم مادة مسيحية (لأنه لا يوجد فى مسرحيته **المطهر** أى شئ مسيحى غير عنوانها) بيد أن خيط مسرحية البعث إنما هو خيط ما كان هوفمانشتال ليختاره قط ، لقد كان ييتس أيرلنديا وبروتستانتيا على نحو بالغ الإيجابية - ومسيحيته هى ما بقى له من ميراثه البروتستانتى . أما هوفمانشتال فكان نمساويا وكاثوليكيا على نحو مساو من حيث الإيجابية . ومسيحيته هى مسيحية الكاثوليكى **الممارس** . (وقد كان ، فيما أعتقد ، عضوا من الدرجة الثالثة فى طائفة الفرنسسكان) . وإنى لأدع أى مزيد من المقارنة أو المقابلة لمن يشاء . فقد كان هدفى المباشر من الربط بين هذين الاسمين هو أن أوضح أن هوفانشتال جدير بأن يقف مع ييتس ومع كلوديل باعتباره أحد الثلاثة الذين بذلوا أكبر جهد - فى نفس العصر - من أجل الحفاظ على المسرحية الشعرية وإعادة إحيائها - فى الألمانية والإنجليزية والفرنسية على الترتيب .

كلمة تقديم

(١٩٦١)

[مقدمته لكتاب ديڤيد چونز **بين قوسين** ، ١٩٦١]

نشر **بين قوسين** لأول مرة في لندن عام ١٩٣٧ . وإني لفخور بمشاركتي في مسئولية ذلك النشر لأول مرة . فعندما قرأت الكتاب مرقوما على الآلة الكاتبة حركني بعمق . وقد نظرت إليه حينذاك ، ومازالت أنظر إليه ، على أنه عمل عبقري .

إن عملا من أعمال فن الأدب يستخدم اللغة على نحو جديد ، أو لغرض جديد ، لا يستدعي كلمات كثيرة ممن يقدمه . وكل ما يسع المرء أن يقوله لا يعدو أن يكون إشارة إلى الكتاب وتأكيدا لأهميته ودوامه كعمل فني . يجب أن يكون هدف من يقدمه هو أن يوقظ حب استطلاع قارئ جديد ممكن . فمحاولة الشرح ، في كلمة كهذه ، عقيمة . ها هنا كتاب عن خبرات جندي في حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ . وهو أيضا كتاب عن الحرب ، وعن أشياء أخرى كثيرة أيضا ، كبريطانيا تحت حكم الرومان ، وأسطورة آرثر ، وشئون متعددة يربط بينها عقل الكاتب . أما عن الكاتب ذاته فهو لندني من سلالة ولزية وإنجليزية . إنه ، بالتأكيد ، بريتوني . وهو أيضا كاثوليكي روما ني ، ورسام رسم بعض صور جميلة وصمم بعض حروف جميلة . إن كل هذه الوقائع عنه مهمة . وبعضها يظهر في التصدير الذي كتبه لهذا الكتاب ، والبعض الآخر يستطيع القارئ أن يكتشفه أثناء القراءة .

وعندما يعرف **بين قوسين** على نطاق واسع بما فيه الكفاية - كما سيحدث مع الزمن - فلا شك أنه سيمر بنفس نوع التحليل والشرح المنقب كأعمال جيمز جويس الأخيرة وأناشيد إزرا باوند . حقا أن **بين قوسين** وعمل ديفد جونز التالي ، والذي يعادله أهمية ، " الحرم " ، قد زودهما صاحبهما بهوامش . ولكن هوامش المؤلفين (كما تشهد **الأرض الخراب**) ليست وقاء من التفسير والتشريح : وإنما هي لا تعدو أن تزود الباحث الجاد بمزيد من المواد للتفسير والتشريح .

إن لعمل ديفد جونز بعض الصلة بعمل جيمز جويس (ويبدو لي أن كلا الرجلين يملك أذنا كلتية لموسيقى الكلمات) وأعمال إزرا باوند الأخيرة ، وعملي . وأنا أؤكد هذه القرابة ، لأن أي تأثير ممكن يلوح لي طفيفاً وبلا أهمية . إن ديفد جونز يمثل نفس

الجيل الأدبي الذي يمثله جويس وباوند وشخصي ، إذا أمكن النظر إلى أربعة رجال ولدوا بين ١٨٨٢ و ١٨٩٥ على أنهم من جيل أدبي واحد . وديفد جونز هو أصغرهم سنا ، وأبطأهم نشرا . لقد غيرت تلك الحرب حيواتنا ، ولكن ديفد جونز هو الوحيد بيننا الذي خاض غمارها .

إن من يقرءون بين قوسين لأول مرة لا حاجة بهم إلى أن يعرفوا أكثر من هذا ، وما يخبرنا المؤلف به في تصديره ، خلا أن بين قوسين والحرم قد أعجب بهما إعجابا عظيما عدد من الكتاب تستأثر آراؤه عادة بالانتباه . ستأتي الشروح ، كما قلت ، مع الزمن . إن الشروح الجيدة تستطيع أن تكون مفيدة جدا : ولكن قراءة حتى أحسن الشروح لعمل من أعمال فن الأدب خليقة أن تكون مضيعة للوقت ، إلا أن نكون قد قرأنا أولا وانفعلنا بالنص موضوع الشرح حتى دون أن نفهمه . ذلك أن تلك الهزة من الانفعال عند قراءتنا الأولى لعمل أدبي خلاق لا نفهمه هي في ذاتها بداية الفهم ، ولئن لم ننفعل بـ بين قوسين قبل أن نفهمه فلن يكشف لنا أي شرح عن سره . والخطوة الثانية هي أن نتعود على الكتاب ونعايشه ونجعله مألوفا لنا . إن الفهم يبدأ في الحساسية : وينبغي أن نعيش الخبرة قبل أن نحاول استكشاف مصادر العمل ذاته .

من « كلمة عن " البرج " » (١٩٦٣)

(من تصديره لكتاب هوجو ڤون هوفمانشتال ، **مسرحيات ونصوص أوبرا مختارة** ، تحرير مايكل هامبرجر ، كتب بانثيون ، نيويورك ، ن ى ، ١٩٦٣) .

إن الحبكة قد أوحت بها حبكة مسرحية كالدرون " الحياة حلم " ، ولكن مسرحية كالدرون لا تعدو أن تكون لدى هوفمانشتال نقطة انطلاق .

تصدير(*)

(١٩٦٥)

تشير سجلات مراسلاتى إلى أنى لم أكن أرى إدوين ميور كثيرا إلا فى السنوات الأخيرة من حياته عندما كان يحضر لى قصائده الأخيرة للنشر . ولست أستطيع القول إننى قد عرفته معرفة حميمة حقا . لقد كان رجلا متحفظا كتوما وليس طلقا فى الحديث ، ومع ذلك خلفت شخصيته أثرا عميقا فى ، وخاصة ذلك الأثر الذى ينتمى إلى نوع بالغ الندرة والنفاسة . وقد قابلت فى حياتى أناسا آخرين خلفوا فى هذا الأثر ذا النوعية الخاصة ومن بينهم رجال كثيرون لم يقدر لى قط أن أعرفهم جيدا . وكانوا من هؤلاء الرجال الذين أستطيع أن أقول عنهم إنهم رجال ذوو نزاهة كاملة . وإذ تقدمت فى السن أدركت كم أن هذه الصفة نادرة ، فهذه الأمانة الكاملة مع النفس ومع العالم ليست أشيع بين رجال الأدب منها بين رجال المهن الأخرى . وأنا أؤكد هذه الأمانة غير الخافية ، لأننى قد تبينتها فى إنتاج إدوين ميور مثلما تبينتها فيه هو نفسه . فالعمل والرجل هما شئ واحد . وسيرته الذاتية ، ومحاضراته عن الشعر الأوركادى الفولكورى – وهى أولى محاضرات (محاضرات نورتون) فى جامعة هارفارد – تساعد اننا على أن نفهم شعره . ولست أستطيع أن أصدق أن إدوين ميور تفوه قط بكلمة غير مخلصة فى كلامه ، أو دفع بكلمة غير مخلصة للمطبعة .

ولست أذكر متى ولا فى أى سياق التقينا لأول مرة . ويلوح أنى أذكره ، فى الأيام الباكرة ، كمحرر فى الـ " نيوإيج " . وقد كان مما يلائم أوراج ، الذى كتب الكثير من الكتاب المرموقين فى صحيفته ، أن يكتشف هذا الرجل الخجول ذا العبقرية . غير أنه ينبغى على الإقرار بأننى لم أكن فى شبابى أولى شعر إدوين ميور إلا قدرا بالغ الضآلة من الانتباه . إذ لم يكن شعره من النوع الذى كنت أحاول أن أكتبه أنا نفسى ولم يبدأ فى استهوائى إلا بعد أن توطدت خطوط نموى الشخصى . أما إلى أى مدى كانت هذه الاستجابة المتأخرة راجعة إلى نضج قوة ميور ، وإلى أى مدى ترجع إلى نضج ذوقى الشخصى ، فذلك ما لا أستطيع أن أقطع فيه برأى . فالشاعر الشاب معرض لأن لا يبالى بعمل معاصر له يسلك دربا مختلفا عن دربه غير أنى عندما بدأت أدرس كتابه " مجموعة القصائد " ، قبل نشره فوجئت – كما لم أفاجأ من قبل – بقوة

(*) فى كتاب الأسد والثعلب (وهو دراسة لدور البطل فى مسرحيات شكسبير) يتقدم لويس ببعض ملاحظات بالغة المضاء على عمل ذلك الشاعر والكاتب المسرحى العظيم جورج تشابمان .

أعماله الباكرة . ومع ذلك فإن أعماله الأخيرة مازالت – من ناحية أخرى – تلوح لى الأحق بالذكر .

وفى سنواتى الباكرة ، أو بالأحرى فى المرحلة الثانية من مراحل نموى ، مررت بفترة تركيز لانتباهى على التجربة فى العروض واللغة . وربما كان تركيز عقلى الواعى على هذا النحو قد ساعد على تحرير خيالى . وربما أمكن القول بأنه فى حالة بعض الشعراء قد يظل هذا التجريب لأشكال النظم وألوان التعبير المتنوعة شغلا دائما . ولست أعتقد أن التكنيك كان هما أساسيا لإدوين . فقد كان – أولاً وقبل كل شئ – مهتما اهتماماً عميقاً بما يريد أن يقوله . ولست أعنى بذلك أن هدفه كان تعليميا قط أو أنه كان يسعى لنقل " رسالة " غير أنه تحت ضغط الحدة الانفعالية ، وإذ تملكته رؤياه ، عثر – بطريقة تكاد تكون لاشعورية – على الطريقة الصحيحة والمحتومة لقول ما يريد أن يقوله .

وقد كتبت كاثلين رين مراجعة لديوان إدوين ميور " مجموعة القصائد " فى « ذانيو ستيتسمان " فى ٢٣ أبريل ١٩٦٠ ، آمل أن تعيد نشرها فى كتاب من المقالات ، وليس لدى الكثير كى أضيفه إليها . غير أنى أود أن أضيف هذه الفكرة الواحدة : إن إدوين ميور سوف يظل من بين الشعراء الذين أضافوا مفخرة إلى اللغة الإنجليزية . وهو أيضا واحد من الشعراء الذين يجمل باسكتلندا أن تفخر بهم دائما . أضف إلى ذلك أنه يوجد فيه – فيما يلوح لى – شئ أساسى لا هو بالانجليزى ولا بالاسكتلندى ، وإنما هوأوركادى . فهناك حساسية ساكن الجزيرة البعيدة ، والفتى القادم من مجتمع بدائى بسيط انغمس فى البشاعة القبيحة للصناعة فى جلاسجو ، وناضل لكى يفهم العالم الحديث للمدينة الكبيرة فى لندن ، وأخيراً حقائق وسط أوربا فى براج حيث رأى – هو وزوجته اللذين ندين لهما بمعرفتنا بكافكا – الستار الحديدى يسقط ، وحيث رأيا أصدقاءهما يجدون ، تدريجيا ، أنه من الآمن لهم أن يتجنبوا صحبتهما . وكل هذه الخبرة مركزة على نحو ما فى تلك القصيدة العظيمة والمرعبة عن " العصر الذرى» قصيدة " الجياد " .

والقصائد التى تشتمل عليها هذه المنتخبات مأخوذة كلها من " مجموعة قصائد دوين ميور " (١٩٢١–١٩٥٨) وقد حررها بعد وفاته ويلا ميور ، و . ج . هول (فيبر أند فيبر الطبعة الثانية ، ١٩٦٤) . وقد وجدت هذه المهمة أصعب مما كنت أتوقع . فالقصائد التى يشتمل عليها ذلك الكتاب ذات نوعية عالية ، على نحو موحد ، بحيث أن أى اختيار لابد أن يبدو تحكميا . وعلى ذلك فإنه ينبغى على أن أحذر القارئ من افتراض أننى أقدم هذه القصائد على أنها خير ما كتب ميور : فمثل هذا الإختيار أمر مستحيل . وقد حاولت فقط أن أختار قصائد تمثل كل أوجه عمله .

١٩٦٥

كتابات وأقوال لإليوت

فى مناسبات مختلفة

ورد بعضها فى كتب أو مقالات عنه

أو فى مقابلات معه

من " عيوب كيلنج "

(١٩٠٩)

(نشرت فى كتاب ب . ج . دونالد آدمز " كوبى الأستاذ بهارفرد " ، الناشر : هوتون ميفلين كمبانى ، بوسطن ١٩٦٠) .

لقد أصبحنا على راحتنا مع الأوجلى ، ومع بحر الصين ، وحتى مع مصر خيير .

من " درجات الواقع "

(١٩١٣)

(من مخطوطة لإليوت حين كان طالبا بجامعة هارفرد فى ١٩١٣ ، محفوظة فى مكتبة كلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج)

الوجه الآخر لتنوع الصدق : ما هو خاص فى الإدراك الحسى يلوح أكثر حقيقية من المطلق .

من " مقالات فلسفية "

(من مذكرات مخطوطة كتبها إليوت حين كان طالبا بجامعة هارفرد ، محفوظة فى مكتبة " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج)

(أ) تعريف الخبرة .

(ب) الحقيقى والمثالى .

(ج) طبيعة وصلة الإدراك الحسى والحكم .

(د) المعرفة والاستنتاج .

(هـ) نظرية الموضوعات .

(و) النظرية العامة فى المعرفة .

(ز) طبيعة الصدق .

من " ثلاث مقالات عن كانط "

(١٩١٣)

(من مخطوطات إليوت وهو طالب بجامعة هارفرد فى ١٩١٣ ، محفوظة فى مكتبة " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج) .

تقرير عن المقولات الكانطية (٢٧ مارس ١٩١٣)

تقرير عن صلة نقد كانط باللاأدرية (٢٤ أبريل ١٩١٣)

تقرير عن علم الأخلاق عند كانط : نقد العقل العملى (٢٥ مايو ١٩١٣)

من " تفسير الطقس البدائى "

(١٩١٣)

(من بحث ألقاه إليوت فى ٩ ديسمبر ١٩١٣ بحلقة بحث چوزيارويس (١٩١٣-١٩١٤) ، وهو محفوظ بمجموعة جون هيوارد بكلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج ، وقد نشرت مقتطفات منه فى كتاب بيرزجراى " نمو ت . س . إليوت الذهنى والشعرى ١٩٠٩ - ١٩٢٢ " ، مطبعة هارفستر ، سسكس ١٩٨٢)

ثمة مسألتان سأناقشهما : العلية وتفسير المعنى .

على أى أسس يكون علم أو دين ممكنا ؟ أيمكن معالجته كلية ، حسب مناهج علم الاجتماع ؟ وهل هذه المناهج « علمية » كلية ؟

من " مصورو عصر النهضة "

(من مخطوطات مذكرات محاضرات دونها إليوت وهو طالب بجامعة هارفارد ،

محفوظة بمكتبة كلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج)

أوتشللو

كاستانو

دو . فرزيانو

فليبوليبى

فرا داياماننتى

فرانجليكو فى سان ماركو

(عن فرافليبوليبى)

(وردت فى كتاب جون ج . سولدو " تلطيف أو معالجة ت . س . إليوت " The Tempering of T.S . Eliot ، مطبعة أبحاث UMI ، آن أربور ، مشجان ، ١٩٨٣)

لا أظن أن رسم براوننج لشخصية فليبو ينقل تماما كل الشخصية التى نجدها فى عمل الرجل . إن فليبوبراوننج ضرب من فلاحى رابليه المرحين - يكره المهمة الموحدة مهمة تصوير القديس والقديسين ، ويتوق إلى الحرية والرخصة . وهذا حق على قدر ما يمضى ، ولكن لا يلوح لى أن مزاج ليبى كان مزاج رجل الطبقات الدنيا صحيح الجسم الحسى .

من " طريقة إدارة فصول الدروس الخصوصية "

(١٩١٦)

(من منهج مقرر فى الأدب الإنجليزى الحديث لفصل الدروس الخصوصية يلقيه ت . س . إليوت (ماجستير فى الآداب) بلندن ، مطبعة جامعة لندن ١٩١٦)

الانتظام فى الحضور أساسى لإدارة فصل دروس خصوصية .

من (يولسيز)

(١٩٢٣)

(من محاضرة غير منشورة (١٩٢٣) عن المنهج في رواية جيمز جويس يولسيز وردت في كتاب ف . و . ماثيسين ما حققه ت . س إليوت) .

في بعض الأذهان نجد أن ذكريات معينة ، من القراءة والحياة على السواء ، تغدو محملة بدلالة وجدانية . وتستخدم هذه (الذكريات) كلها ، بحيث يكسب (الكاتب) حدة على حساب الوضوح .

(هنرى جيمز)

(١٩١٣)

(كان هوثورن) الأب الحقيقي (لهنرى جيمز)

(هوثورن وجيمز) لامبالاتهما بالعقيدة الدينية ، في نفس الوقت الذى كانا يتمتعان فيه بوعي غير عادى بالحقيقة الروحية (و) حساسيتهما العميقة بالخير والشر .

(من محاضرة لم تنشر عن هنرى جيمز ، ألقيت في هارفارد في ربيع ١٩٣٣ في سلسلة محاضرات عن الأدب المعاصر) .

من " خطبة يوم الجوائز في مدرسة البنات الميثودية في بنزانس في الثلاثينيات

(محفوظة في مكتبة كلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج)

أذكر شعور أمي بالقلق لأني كنت أكرس أكثر مما ينبغي من الانتباه لروايات مين ريد – وقد حاولت أن تحثني على قراءة تاريخ ماكولى بدلا من ذلك .

من " شكسبير شاعراً وكاتباً مسرحيا "

(١٩٣٧)

عندى أن أفتن " مشاهد التعرف " قاطبة هو المشهد الأول من الفصل الخامس من تلك المسرحية البالغة العظمة ، مسرحية " بركليز . " إنها مثال كامل لـ " ما وراء الدرامى " ، فعل درامى لكائنات أكثر من البشرية .. وهو كلام كائنات أكبر من أن تكون بشرا أو هى بالأحرى منظور إليها فى ضوء أكبر من ضوء النهار .

(من محاضرة ألقيت بجامعة إدنبرة فى ١٩٢٧ ولم تنشر)

" ييتس "

(١٩٣٩)

أعظم شاعر فى عصرنا ومن المحقق أنه الشاعر الأعظم فى لغته و – على قدر ما يمكننى أن أحكم – فى أى لغة .

(فى محاضرة ، لم تنشر ، بدبلن عن ييتس ألقيت فى ١٩٣٩ عند وفاته . وردت فى كتاب " الكلمة والرمز " تأليف C . ر ن .

من " أنماط الشعر الدينى الإنجليزى "

(١٩٣٩)

(من محاضرة ملقاة فى إيطاليا (للمجلس البريطانى) ١٩٣٩ . محفوظة فى مكتبة كلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج) .

(عن كريستينا روزتى)

إن ما ينبثق على نحو مظفر من السيرة الذاتية المتحفظة لقصائدها استسلام لإرادة الله ، وسلبية ملهمة .

يشعر المرء بأن تومسون ، فى أشهر قصيدة له " كلب السماء " أكثر اهتماما بنفسه منه بالله . وقصيدته الفاتنة عن " كاردينال وستمنستر المتوفى " ، وإن تكن مكتوبة بمناسبة وفاة الكاردينالماننج ، تنتهى بإهابة بالقس الراحل أن يتشفع له فى السماء .

كان السابق إلى هذا الإتجاه هوت . إ ، هيوم الذى قتل فى ١٩١٧ . لم يكن شاعرا دينيا ، ولكن أفكاره النقدية كانت تسير فى ذلك الاتجاه .

من محاضرة غير منشورة

(١٩٤٣)

(وردت فى مقالة لجيفرى م . بيرل وأندرو ب . تك فى كتاب " ت . س . إليوت : مقالات من مجلة **سذرن رفيو** ، تحرير جيمز أولنى ، مطبعة كلارندون : أكسفورد ، ١٩٨٨)

لئن كان الشاعر قطيطة مشغولة بمطاردة ذيلها الخاص ، لقد كان الفيلسوف قطيطة تحاول الفرار من ذيلها الخاص .

" من ولت وتمان والشعر الحديث " (١٩٤٤)

ثمة فى وتمان شئ آخر تحت هذا ، أهم بكثير . إنه شاعر أعظم من تنسون (وردت فى مقالة لدونالد جالوب عنوانها " السيد إليوت فى نادى تشرشل " فى كتاب " ت . س . إليوت : مقالات من مجلة **سذرن رفيو** " ، تحرير جيمز أولنى ، مطبعة كلارندون : أكسفورد . ١٩٨٨) .

من حديث إذاعى (١٩٤٤)

(من حديث إذاعى من محطة الإذاعة البريطانية فى ٢٤ أكتوبر ١٩٤٤ ، ويوجد فى الأوراق غير المنشورة بمجموعة هنرى وير إليوت من أعمال ت . س . إليوت فى مكتبة هوتون بجامعة هارفرد . والكلمات التالية منقولة من كتاب الأخت مارى كليوفاس كوستللو " بين الثبات والتدفق " ، مطبعة جامعة أمريكا الكاثوليكية ، واشنطون دى سى (١٩٤٧) ، طبعة ١٩٦٦) .

بيد أنه يجمل بنا أن نعرف ، بعد العزلة المتبادلة لهذه السنوات الخمس ، أنه ما من لغة وما من أدب واحد فى أوربا يستطيع أن يحافظ على كامل صحته وحيويته إذا انقطع اتصاله بسائر اللغات والآداب . وهكذا فإن مسئولياتنا العديدة متصلة بمسئولية مشتركة .

من « مقابلة » (١٩٤٨)

سؤال : مستر إليوت . هل تتفضل فتحدثنا عما ستتناوله مسرحيتك الجديدة ؟

– إن مسرحيتى تتناول شخصيات معينة ، وعلاقة بعضها ببعض ، وبأنفسهم . (من مقابلة أجريت معه حوالى ١٩٤٨) .

من " إزرا باوند " (١٩٥٠)

حاشية ١٩٥٠ :

بديهى أن مثل هذا التغير فى الرأى لا يعدو أن يكون مسألة تعود وتكيف تدريجى . كم نجد الآن رواية **يوليسيز** بالغة الاستقامة والجلاء والترتيب !

من « مؤتمر صحفى » (١٩٥٣)

لئن أراد امرؤ أن يقول شيئاً جادا فى هذه الأيام ، فمن الأيسر أن يقوله فى ملهاة (قالها فى مؤتمر صحفى عقد بإدنبرة بعد الليلة الأولى لمسرحية " الموظف الموثوق به " جريدة " إيڤننج دسباتش " ، إدنبره ، ٢٦ أغسطس ١٩٥٣) .

من " عن الشعر والدراما " (١٩٥٤)

(من حديث ألقى فى غداء فويل الأدبى بكيب تاون ، ١٩ فبراير ١٩٥٤ ، وهو محفوظ فى مكتبة كلية " كنجر كولدج " بجامعة كمبردج) .

فى الدراما الجادة يمكن للشخصيات أن تتكلم شعراً كلما شاءت .

من " الكاتب والناقد " (١٩٥٥)

(من محاضرة ألقاها على نادى الكتاب فى لندن ، ١٢ أبريل ١٩٥٥)

إن ما سأقوله يمكن أن يسمى : شكوى الكاتب من النقاد . إنه ليس شكواى أنا من نقادى أنا ، وإنما شكواى – بالأصالة عن الكتاب – من بعض أنواع النقد .

[إذا كانت المراجعة] تشتمل على ما فيه الكفاية من العلم أو الحكمة ، فوق ما يتطلبه الكتاب موضوع المراجعة ، أو إذا كانت تقريرا له قيمة باقية ، فإنها تكون فى هذه الحالة مؤهلة لأن تعد نقداً .

إنى أكن لنقاد الدراما نفس الاعجاب الذى أكنه لمتسلقى الألب ، وسابحى القنال (بحر المانش) ، والروائيين ، وكل أولئك الأشخاص الذين يستطيعون القيام بمآثر مدهشة لا أستطيع حتى أن أتخيل أنى أحاول القيام بها .

ذلك إن الذى أريده من ناقد الدراما ... هو أن يعرف الأثر المباشر – ويكاد المرء يقول : اللحظى – الذى تخلقه المسرحية فى شريحة حساسة ، وفى عقل رجل يعشق المسرح ، وقد بلغ من الخبرة ما يمكنه من أن يشكل فى آن واحد رأياً عن المسرحية ذاتها وبنائها ولغتها ومشابهة الشخوص للواقع ومزايا وعيوب المخرج وتوزيع الأدوار والمصمم (وربما حائك ثياب السيدات couturier أيضا) دون أن تكون له بالمسرحية أو بالإخراج معرفة أسبق من بقية جمهور الليلة الأولى .

هنأت المؤلف على حدة ذهنه ، ولكنى أوضحت له أنه قد كان كان بوسعه أن يؤرخ القصيدة ، بسهولة أكبر ، لو أنه سألنى متى كتبتها .

[البحث عن الإشارات البعيدة] حين يطبق على أغلب الشعر ، فإن الأكثر احتمالا هو أن يفضى بالقارئ أبعد فأبعد عن المعنى الحقيقى للقصيدة (المعنى الذى

يوصل وجدانياً أولاً ، من طريق الإيقاعات والصور) بدلا من أن يفضى به إليه .

ولم نحتاج إلى أى ضوء على قصائد لوسى أكثر من الضوء الذى يشع من هذه القصائد ذاتها ؟

من " السيد إليوت يتحدث عن المدخل العلمى إلى الشعر "
النقد " يبدأ وينتهى بالاستمتاع "
من مكتبنا فى لندن

(من مقالة نشرت فى صحيفة " ذا مانشستر جارديان " ١٤ أبريل ١٩٥٥) .

إن كثيراً من النقاد اليوم ، خاصة معلمى الكليات والجامعات (وربما كانت غالبيتهم فى الولايات المتحدة) ، يفترضون أن فن النقد الأدبى إنما هو متضمن ، كليةً ، فى فحص للمصادر .

كلمة فى ذكراه (١٩٥٩)

التقيت به لأول مرة فى نادٍ للعشاء كان قد تكون لتوه ، وكان كلانا من أعضائه المؤسسين . إنه نادٍ جاد للعشاء ، مكون جزئيا من أعضاء فى البرلمان وجزئياً من صحفيين ، كلهم ذو عقلية تنحو منحى التورى .

من خطبة صلاة الذكرى على وليم كولن بروكس (١٩٥٩) .

(عن جون دن)

إنى لأصر على أن دن لم يكن بالشاك . غاية الأمر أن الأفكار ، فى حد ذاتها ، كانت تشغفه وتسليه .

(وردت فى مقالة " النقد الأدبى والاحياء المسيحى " لوليم إمبسون ، فى كتاب " الكتابة فى إنجلترا اليوم ") .

(عن هربرت ريد)

أحيانا عندما أقرأ كتيبات هربرت الفوضوية المشتعلة يساورنى انطباع بأنى أقرأ أقوال ليبرالى من القرن التاسع عشر تقادم عليه العهد .

(عن تدهور اللغة الإنجليزية)

لقد انحدرت اللغة إلى مستوى المقالات الافتتاحية فى جريدة " التايمز " وجريدة الـ " د يلجراف " .

(عن الإنسان)

ما إن يموت حتى تقع أعمال حياته فى منظورها الأمثل ويتسنى لنا أن نرى ما كان يجنح إليه .

[من مقابلة صحفية]

يلوح أن المرء قد غدا أسطورة ، وكائنا خرافيا لا وجود له .

(قالها لصحفى أجرى معه مقابلة) .

من " آراء ومراجعات "

نحن نحصل عادة إما على براعة فلسفية باردة ، أو على مرق انفعالى ، على حين أنه لدى الكاروليتيين ، عموماً ، يتحد المضاء الذهنى والشعور الحار بدرجة متعادلة .

(عن جويس)

أواه أجل . إنه مهذب ، إنه مهذب بما فيه الكفاية . ولكنه بالغ الصلف فى أعماقه . وهذا هو السبب فى أنه مؤدب إلى هذا الحد . قد كنت لأكون أكثر سرورا لو أنه كان أقل أدباً .

(قالها لوندام لويس)

(عن جون دن)

[شعردن] أكمل سجل فى أدبنا للصدام المفكك ، فى ذهن حساس ، بين الموروث القديم والعلم الجديد .

(عن الشر)

إن هنرى جيمز وهوثورن ودوستويفسكى وكونراد يشتركون فى اهتمام خلقى أساسا .. إن الشر نادر ، ولكن السوء شائع . بل إن الشر لا يستطيع أن يدركه غير قلة قليلة .

(عن الطعام)

إن شعبا يقنع بمثل هذا الطعام المقزز ليس بالمتحضر .

(قالها لكونراد إيكن)

(عن الذاتى والموضوعى)

إن كل شئ ، من إحدى وجهات النظر ، ذاتى . وكل شئ ، من زاوية أخرى للنظر ، موضوعى . وليس ثمة زاوية للنظر مطلقاً يمكن منها النطق بقرار .

(عن ذكريات الطفولة)

كان جدار عال من الآجر

يحجب حديقتنا الخلفية عن فناء المدرسة ، ويحجب كذلك فناء المدرسة عن حديقتنا الخلفية . وكان ثمة باب في هذا الجدار ، وثمة مفتاح لهذا الباب .

من (محادثات مع وليم تيرنر ليڤى)

[عن كتاب : **مع موبتى – ت . س . إليوت : قصة صداقة** ، تأليف وليم تيرنر ليڤى وفيكتور شيرل ، الناشر : ج . ب . لينكوت ، فيلادلفيا ونيويورك ١٩٦٨]

لم يعد هناك من ينظر إليّ على أنى شاعر بعد ، وإنما على أنى من المشـاهير .

إن كل امرئ يريد منك أن تلتقى بأصدقائه . حفلات كوكتيل ضخمة . ولا وقت للحديث .

لست أعتقد أن فى العالم بأكمله خمسة عشر ألف شخص مهتم بالنقد .

(من محادثات مع وليم تيرنر ليڤى)

لقد قدمه إلى الملك ، على نحو بالغ البساطة ، وأمام جمهور بالغ القلة .

(قالها لوليم تيرنر ليڤى)

إنه اغتياب مروع للإنسان . وهم لا يعرفون ، كما تعرف أنت وأعرف أنا ، أن كونك عدوا للسامية خطيئة فى نظر الكنيسة .

(المصدر السابق)

وعند ذلك كان يهبط ببطء ويغطى أكمام المرء ومعطفه برماد أبيض دقيق .

شعرت وكأنى ثور بالغ الضآلة يخطو إلى حلبة هائلة .

عن " قصائد كتبت فى مطلع الشباب "

بضع مقطوعات قصيرة عن حزن الاضطرار إلى الذهاب إلى المدرسة من جديد كل صباح اثنين .

بضع مقطوعات بالغة الاكتئاب على شكل **الرباعيات** [التى] استولت على خيالى .

(عن قصيدتى " غنائية " و " أغنية ")

إن مدرس الإنجليزية (*) الذى كلف فصله بكتابة بضع منظومات قد أثرت فيه كثيراً وسألنى عما إذا كان أى شخص أكبر سنا قد أعاننى عليها . وفى دهشة أكدت له أنى نظمتها دون عون من أحد كليةً .

وبعد ذلك بفترة أطلعت أمى على العدد (*) ولاحظت (إذ كنا نسير على طول شارع بومونت بسان لوى) أنها تعتقد أن [هذه القصائد] أفضل من أى شئ نظمته . كنت أعرف ما يعنيه شعرها بالنسبة إليها ، فلم نناقش الأمر بعد ذلك .

(من رسالة إلى جون هيوارد بتاريخ ١٩ أغسطس ١٩٤٣ . والشخص المشار إليه هو مدرس إليوت للغة الانجليزية بأكاديمية سميث) .

من " الحديث بحرية : ت . س إليوت وتوم جرينويل "

(من كتاب " ذابد بوست " (عمود السرير) " تحرير كنيث ينج ، الناشر : ماكدونالد ، لندن ١٩٦٢)

من المعروف أنى أكن إعجاباً كبيراً لعمل ميريان مور .

[محادثات ورسائل مع لورنس دريل] (١٩٣٧-١٩٤٩)

[من مقالة للورنس دريل فى مجلة **ذى أتلانتك** (الأطلنطى) السنة ٢١٥ العدد ٥ (مايو ١٩٦٥)

إليوت : بديهى أن هناك أكثر من نوع من الفحش . وكثيرا ما لا تكون له صلة بالكلمات البذيئة .

[هنرى] ميلر : فيمن تفكر ؟

(عن هنرى چيمز)

الغريب والمنذر بالشؤم مطرزين على عين نموذج السوى والسهل [إليوت عن

قصص هنرى جيمز ، وردت فى كتاب ف . و . مايثسين ما حققه ت . س إليوت]

(عن قصيدة " ليتل جدنج")

لأنجو من الإيحاء بأى إغراق فى العاطفية ، تاريخيا ، نحو القرن السابع عشر ،

وذلك من طريق هذه الإشارة المتواترة إلى القرن الرابع عشر ، ومن ثم تكون أشد اتصالا بالحاضر عما لو كانت العلاقة لا تعدو أن تكون بين الحاضر وفترة واحدة معينة من الماضى .

[إليوت عن هدفه من إدراج أبيات لچوليانا أوف نورتش فى قصيدته " لتل جدنج " وردت فى كتاب ف . و . ماثيسين ما حققه ت . س . إليوت .]

(من نشرة مصاحبة لاسطوانات تسجيله " أربع رباعيات " بصوته]

من المحقق أن القصيدة الجيدة إنما هى قصيدة لا تستطيع حتى أبرع القراءات

أن تستنفدها .

(وردت فى مقالة بيتر أور " الشعر والصوت البشرى" ، مجلة إنجليش ، السنة " ، العدد ١١٢ ، ربيع ١٩٧٣) .

(عن مقدمته لرواية مارك توين " هكلبرى فين ")

إنها مقدمة جيدة .

(قالها لجورج سفيرس ، وترد في مقالة سفيرس « ت . س . إ . صفحات من يوميات " ، مجلة " ذا كرتكال سيرفى " (المسح النقدى) السنة ٥ ، العدد ٤ ، صيف ١٩٧٢ .

(عن الديمومة البرجسونية)

ببساطة ، ليست الكلمة النهائية [إليوت عن " الديمومة الحقيقية " لدى برجسون .

كتبها بعد استماعه إلى محاضرات برجسون في السوربون في شتاء ١٩١١ . وردت في كتاب ف . و . ماثيسين ما حققه ت . س . إليوت]

(عن " أربع رباعيات ")

يبحث عن المعادلات اللفظية لخبرات صغيرة مر بها ، ولمعرفة مستمدة من قراءاته .

(فى حديث له مع كرستيان شميت عما إذا كان يبحث بديوانه " أربع رباعيات " عن كشف روحى)

(عن هنرى چيمز)

(إن هنرى چيمز لاشعوريا) اكتسب ، وإن لم يرث ، شيئاً من الموروث الأمريكى

. إنه لم يكن منحدرا من أصلاب شانقى الساحرات .

عن كتاب " مرشد الدارس إلى قصائد ت . س . إليوت
تأليف ب . C . ساذام

فى رواية " كروم أصفر " (١٩٢١) لأولدس هكسلى ثمة عرافة ، تدعى مدام سيزوستريس (الفصل ٢٧) . قال إليوت إنه قرأ الرواية عند نشرها فى نوفمبر ١٩٢١ وإنه " يكاد يكون من المحقق " أنه استعار منها الاسم رغم أنه " لم يكن واعيا بالاستعارة " .

ردا على سؤال من باحث أجاب إليوت بأن جويتريز وبودين فى قصيدة " الروح الصغيرة " :

" يمثلان أنماطاً مختلفة من طريقة العيش : الشخص الناجح فى عصر الآلة ، وشخص قتل فى الحرب الأخيرة " (حرب ١٩١٤-١٩١٨) .

شخصية فلوريت " تخيلية تماما " و " ليس لها مطابق " .

اسم فلوريت " قد يوحى إلى بعض الأذهان ، وليس ذلك من نافلة القول تماما ، بذكريات فلولكورية معينة "

إنى أسعد الرجال حظا فى العالم .

إنى من بعض النواحى أمريكى جداً ، أجل ، آه .

ومن بعض النواحى بريطانى جداً .

لا ريب فى أن ملتون قد بنى رنين فقرة الشعر المرسل فى لغتنا .

أعظم صحفى فى عصرى .

(عن ماركسيين)

انهم يبدون شديدى الثقة فيما يؤمنون به . أما معتقداتى الخاصة فأعتنقها بشك

ليس لدى حتى الأمل فى أن أتخلص منه كليةً .

(منهج هنرى چيمز)

أن يجعل المكان واقعياً لا من طريق الوصف وإنما بجعل شئ يحدث فيه .

(عن عبارة " أما زالت الريح عند ذلك الباب ؟)

فى ١٩٣٨ [كانت كلماتى] تعديلا لعبارة من وبستر ، استخدمها ويستر بمعنى مختلف تماماً .

هذه الشخصيات ليست معروفة إلا فى أغنية نار معسكر ايرية ، بقى منها بيت آخر : وكذلك يجمل بهما . ومثل هذه القطع ، ملحمية أو تعليمية ، قد ضاع أغلبها ، كليةً أو جزئياً ، فى ضباب القدم (عن شخصيتى مسز بورتر وابنتها فى قصيدة " الأرض الخراب " .

قالها لكلايف بل .

(عن جوسبى أو نجارتى)

واحد من الشعراء الصادقين القلائل (فى قرننا)

من " إدجاربو وفرنسا "

(من محاضرة ألقيت فى إيكس أن بروفانس)

وفى القصة البوليسية سبق " بو " كونان دوايل الذى خلق شخصية شرلوك هولز وذلك جزئياً من وحى شخصية مسيودوبان عندبو .

[عن المأساة الحديثة]

إن المرء لا يستطيع أن يجاوز حدود القنوط وذلك بأن يمضى ببساطة من مكان إلى مكان آخر وأورست فى مأساة اسخولوس قد تمكن من أن يذهب إلى أثينا ، ويسأل الأريوباجوس أن تحله من خطيئته ، ولكن بطل المأساة الحديثة لا يجد مكانا يذهب إليه ، ولا أريوباجوس تحله من ذنبه .

(عن قصيدة " الأرض الخراب ")

(وردت في كتاب كنليف " الأدب الإنجليزى فى القرن العشرين " وفى " ت . س .

إليوت : النبى الغنائى للعماء " لما سارو أوتاكى) .

لم تكن قصيدة " الأرض الخراب " انعكاسا لاتجاه مكتئب أساسا ، وإنما هى بالأحرى قطعة محسوبة من فسيفساء شعرية ، صممت عمدا (ولكن ، بمعنى من المعانى ، عرضا) بحيث تنتج سلسلة معينة من المؤثرات الشعرية .

" عن كتاب ج ف . دسانى " كل شئ عن هـ . هاتير "

من المحقق أنه كتاب مرموق .. وفى كل خبرتى لم ألتق قط بشئ مثله تماما .

" عن إحدى لوحات المادونا (العذراء) "

حسبك أن تراها حتى تريدأن أن تخر على ركبتيك .

(قالها إليوت لهنرى راجو عن لوحة للمادونا رآها فى إحدى الكنائس البيزنطية بإيطاليا)

(أقوال من كتاب " مسرحيات ت . س . إليوت "
تأليف دافيد أ . جونز)

إن إيجرسون هو الشخصية المسيحية الوحيدة النامية فى المسرحية .

(عن شخصية إيجرسون فى مسرحية " الموظف الموثوق به " قالها لمارتن براون)

(الشعر) هو النمط الذى يخبر به الواقع على أعمق نحو .

[وردت في مقالة لأليساندرو بلجريني عنوانها " محادثة في لندن مع ت . س إليوت " ترجمه عن الإيطالية جوزيف فرانك ، وأعيد طبعها من " بلفاجور " في مجلة " ذا سيدني رڤيو " ٥٧ (١٩٤٩) ص ٢٨٧ .

" عن هاري في مسرحية اجتماع شمل الأسرة "

إن البطل ، بتمنيه أن يجاوز حدود القنوط ، قد سار خارجاً عن نطاق المسرحية .

(عن مسرحية اجتماع شمل الأسرة)

وأخيراً قال ردجريف للمؤلف أثناء البروفات : " يؤسفني جدا أن أكون على كل

هذا القدر من الغباء ولكن هل تأبه إن سألتك ما الذي يحدث لهذا الشاب عند نهاية المسرحية ؟ "

فأجابه مستر إليوت بلطف : " أوه ، أجل . أظن أنه هو والسائق يخرجان ويحصلان على وظيفة في الإيست إند " .

فقال رد جريف بتهيب " خسارة ألا يمكن أن يكون لدينا سطر يوحي بهذا " .

فدهش إليوت " أتعني حقا أنك بحاجة إلى مثل هذا السطر ؟ " .

(عن جورج سانتيانا)

إنه [سانتيانا] القادر على إضافة لمسة الوقار التي تجعل الكتاب غريبا (عن

فكرة تأليف كتاب عن "الجامعة المثالية " يشترك فيه جورج سانتيانا وإزرا باوند وإليوت – لم تتحقق الفكرة . وقد وردت عبارة إليوت في كتاب نويل ستوك " حياة إزرا باوند " ، الناشر : راوتلدج وكيجان بول ؛ لندن ١٩٧٠) .

من " القطط العملية "

اعتذار

كنا قد أعددنا هوامش لوذعية لهذا السجل ، ولكن يبدو أنه قد اعترض طريقها إلى عمال الطباعة : ماكافيتى .

" على أقصى تقدير "

(من كتاب سيسل داى لويس " الصورة الدفينة " ، الناشر : هاربر ١٩٦٠) .

كنت أتغدى مع ت . س . إليوت منذ سنوات قليلة مضت حين أخبرته أني قمت حديثا بتوزيع الجوائز في إحدى المدارس . فسألني بنظرته ، نظرة البوسوم : "أتفعل ذلك كثيراً ؟ "

ثم واصل الكلام باللهجة مفضية الأسرار ، وإن تكن صادقة ، لمن يحذر من رذيلة سرية : " ما كنت لأفعلها ، لو كنت مكانك ، أكثر من مرة في السنة " (ثم وقفة لمزيد من التفكر) " على أقصى تقدير " .

(من حديث مع إيجور سترافنسكى)

إني أعيد قراءة **نوسترومو** . بعد أن قرأت كونراد لأول مرة كانت صدمة مروعة لى أن أسمعه يتكلم . فقد كانت نبرته حلقية جداً .

(وردت في مقالة " سترڤنسكي وإليوت " بقلم روبرت كرافت ، مجلة " إنكاونتر " (المواجهة) ، يناير (١٩٧٨) .

من " السنوات الخمس والعشرون الأخيرة من الشعر الإنجليزى "

(محفوظة في مكتبة كلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردوج)

إن أشـهر قصـيدة لدوسـون Non sum Qualis eram bonae sub regno Cynarae " لم أعـد مـا كنتـه يومـاً فى أيام سـينارا الرحـيمـة " ، تبين عن خليط من مواضعات عصر سونبرن وإيقاع جديد غير منتظم .

بديهى أن توماس هاردى كان روائيا عظيما ، وهو أيضا يعتبر ، عامة ، شاعرا عظيما .

فى حالة توماس هاردى ، كما فى حالة معاصرى د . هـ لورنس ، يلوح أن خير القصائد لا تعدو أن تكون مذكرات لقصص .

كان منظِّر المدرسة هو ت . إ . هيوم الذى قتل فى ١٩١٧ ولم يخلف وراءه سوى خمس قصائد .

ولكى أبين أن عدم الانتظام المتعمد فى الأشكال المنتـظمة مميز (للشعر المعاصر) كالشعر الحر ، هاكم فيلانل لوليم إمبسون .

وثمة مثل آخر طيب هو جوقة من مسرحية لـ " و . هـ . أودن " ، وهو واحد من أكثر الشعراء الشبان تنوعا وبراعة .

إني خليق أن أذكر ، على سبيل التمثيل لشعراء يختلف أحدهم عن الآخر اختلافا أساسياً كما يختلف عن الشعراء الذين سقتهم لتوى : لوى ماكينس وهو أيرلندى ، وجورج باركر وهو لندنى ، وديلان توماس الذى نجد أن مزاجه – أساسا وعلى نحو مميز – ولزى .

إن أكثر المسرحيات وعداً حتى الآن هى فى رأيى " محاكمة قاض " لستفن سپندر وهى مسرحية واجهت كل الصعوبات باعتبارها منظومة كلها .

پول إلمرمور

إن مور ، مثل بابت ، يلـوح إنه ولد تقـريباً فى حالة تحـرر من تحـيزات زمانه ومكانه ، إن كثيراً من الناس يظهر إنهم يتقدمون باطرّاح تحيزات جيل ومسلماته اللاعقلانية لا لشئ إلا ليكتسبوا تلك التى تنتمى إلي جيل تالٍ : بـ " مواكبة العصر " .

مقدمات إليوت لمسرحياته

ولنص فيلم " جريمة قتل فى الكاتدرائية "
(جريمة قتل فى الكاتدرائية)

(مقدماته لمسرحية **جريمة قتل فى الكاتدرائية** ، فيبروفيبر ، لندن)

كتبت هذه المسرحية لكى تخرج (بشكل مختصر) فى احتفال كانتربرى ، يونيو ١٩٣٥ . وإزاء العون الذى لقيته فى بنائها أدين كثيراً لمستر . أ . مارتن براون الذى أخرجها ولمستر روبرت دون . وإزاء النقدات العارضة أدين لمستر ا . ف . مورلى ومستر چون هيوارد .

أبريل ١٩٣٥

فى هذه الطبعة الثانية حلت جوقة محل الصلوات الافتتاحية التى كانت فى الطبعة الأولى تشكل مفتتح القسم الثانى . وقد أضيفت هذه الصلوات الافتتاحية إلى الطبعة الثالثة على شكل ملحق ، ويمكن استخدامها بدلا من الجوقة عند إخراج المسرحية .

واستجابة لاقتراح المستر ا . مارتن براون أعدت توزيع أغلب الأبيات التى كانت تقال ، سابقا ، على لسان الفارس الرابع ، فى القسم الثانى . وعندما تتراوح الأجزاء التى يقولها المجربون مع تلك التى يقولها الفرسان ، كما كانت نيتى أصلا ، فينبغى أن تكون ميزة هذه التغييرات واضحة .

يونيو ١٩٣٧

فى هذه الطبعة الرابعة ، أجريت بضعة ضروب أخرى من إعادة الترتيب والحذف ، بعد أن أثبتت تجارب الإخراج أن هذا أمر مستحسن . ت . س . إ .

مارس ١٩٣٨ .

مختارات من كتاب

" فيلم جريمة قتل فى الكاتدرائية "

تأليف

ت . س إليوت

و

جورج هولرنج

(تصدير)(*)

(١٩٥٢)

" جريمة قتل في الكاتدرائية " هي – فيما أعتقد – أول مسرحية شعرية معاصرة تعد للشاشة . وهذا في حد ذاته مبرر لنشر نص هذا الفيلم فضلا عن قيمة وتشويق ما يحليه من تصاوير . ومن المحقق أنه المبرر الوحيد لتصدير يكتبه صاحب المسرحية .

وإني لأود ، بادئ ذي بدء ، أن أوضح حدود إسهامي . ففي مبدأ الأمر سألني مستر هولرنج أن أقوم ، للفيلم ، بتسجيل المسرحية كاملة ، بصوتي وكان المراد بهذا التسجيل (الذي لم يتم إلا بعد عدد من الجلسات) أن يكون مرشدا له وللممثلين إلى إيقاعات النظم ومواضع تأكيده ، كما سمعتها أنا نفي وقد أخبرني بأنه وجد هذا التسجيل مفيدا جدا . وكل ما أعلمه هو أنه أوحي إليه بإمكانية استخدام صوتي في النطق بكلمات المجرب الرابع – وذلك بعد أن واتته فكرة موفقة مؤداها أن يقدم المجرب الرابع كمجرد صوت ينطلق من ممثل غير مرئي . (وقد كان حكيما حين طلب إلى القيام بتسجيل آخر لهذا الصوت ، قمنا به بعد تصوير المشهد : لأنه ما من أحد – ولا المؤلف بالتأكيد – يستطيع أن يضع نفسه كلية في دور واحد ، أثناء قراءته لكل الأدوار ، على التوالي .)

وبعد الانتهاء من هذا التسجيل الأول ، كتبت المشاهد التمهيدية التي قال لي إننا سنحتاج إليها من أجل تحويل المسرحية إلى فيلم مفهوم وقد أمدني بمادة هذه المشاهد : ولم يكن عليّ إلا كتابة الكلمات . أما عن ضرورة هذه المشاهد الإضافية فذاك ما سأتحدث عنه توا ، وأما عن نوعية نظمها ، فإنني أود أن أقول ما يلي : إنها إذا لاحت أدنى مستوى من نظم المسرحية الأصلية فلابد لي من أن أسأل الناقد أن يلاحظ أنه كان عليّ أن أحاكي أسلوباً هجرته باعتباره غير ملائم ، لأغراض غير أغراض هذه المسرحية ، وإن إنشاء محاكاة لعمل المرء – بعد عدة سنوات من الانتهاء منه – يكاد أن يكون في مثل صعوبة محاكاة عمل كاتب آخر .

أما إذا حكم على الأبيات الجديدة بأنها في مثل جودة الأبيات القديمة ، فقد يضع هذا موضع السؤال قيمة المسرحية ذاتها كإسهام في الشعر ولكني سأنتهي رغم ذلك إلى أن هذه الإضافات تشكل عملا بارعا tour deforce ناجحا .

* تصديره لنص فيلم جريمة قتل في الكاتدرائية ، بقلم ت . س . إليوت وجورج هولرنج ١٩٥٢ .

وفضلا عن تنفيذ هاتين المهمتين المحددتين يلوح أن إسهامى فى صنع الفيلم كان مقصورا على مناقشات عديدة مع المخرج ، تقبلت فيها كل اقتراحاته تقريبا ، وزيارات عديدة للورشة والمقن ، ونقاش طويل أو اثنين برزت فيه اختلافات فى الرأى ، على أن هذه المناسبات كانت نادرة . فقد تعلمت شيئا عن تكنيك الفيلم . وكما أننا ، حين نتعلم لغة أجنبية ، نتعلم المزيد عن موارد وحدود لغتنا ، فكذلك أظن أننى تعلمت المزيد عن المسرح ، فى اكتشافى ما للشاشة من موارد وحدود مختلفة .

وقد وجدت أن أهم وأوضح اختلاف بينهما هو أن السينما (حين تعمد حتى إلى الإغراق فى الخيال) أكثر واقعية من خشبة المسرح بكثير . وينبغى فى الفيلم التاريخى على وجه الخصوص أن تكون المهاد والأزياء وطريقة الحياة المقدمة دقيقة فإن من شأن حتى الغلطة التاريخية الثانوية أن تكون أمرا لا يطاق . أما على خشبة المسرح ، فيمكن التغاضى عن الكثير أو الصفح عنه ، ومن المحقق أن الإسراف فى العناية بدقة التفاصيل التاريخية يمكن أن يغدو عبثا ومبعث تشتيت . فعضو النظارة ، إذ يراقب أداء على خشبة المسرح يكون على اتصال مباشر بالممثل ويعى دائما أنه ينظر إلى خشبة مسرح ويستمع إلى ممثل يلعب دورا . أما عند مشاهدة فيلم فإننا نكون أشد سلبية بكثير ، وتكون مساهمتنا – كنظارة – أقل . إذ يسيطر علينا إيهام بأننا نراقب الحدث الفعلى أو على الأقل سلسلة من الصور الفوتوغرافية للحدث الفعلى ، ولا ينبغى السماح لشئ بكسر هذا الإيهام . ومن هنا كان ما أولاه مستر هولرنج للتفاصيل من اهتمام دقيق ، وهو اهتمام لاح لى – فى مبدأ الأمر – مسرفا . أما فى المسرح فإن أول مشكلة تطرح نفسها يحتمل أن تكون مشكلة توزيع الأدوار . وفى فيلم " جريمة قتل فى الكاتدرائية " كان أول ما اتجهت إليه عناية مستر هولرنج هو أن ينسج قماش الأزياء على نفس النحو ومن نفس المواد التى كان خليقا بأن ينسج بها فى القرن الثانى عشر . وقد غدوت أقدر أهمية نسيج القماش ، وأنواع الطيات التى يشتمل عليها ، حين تصنع منه الحلل ويرتديه الممثلون ، وذلك بعد أن رأيت أول تصوير .

وأظن أن الاختلاف بين خشبة المسرح والشاشة ، من حيث الواقعية ، هو من الكبر إلى الحد الذى يكون معه اختلافا فى النوع أكثر منه فى الدرجة . وهو لا يومئ إلى أى تفوق لأحد الوسيطين على الآخر . وإنما هو مجرد اختلاف . وإن له نتائج أبعد . فالفيلم ، إذ تكون علاقته بالواقع مختلفة عن علاقة خشبة المسرح ، يتطلب معالجة مختلفة لـ " **الحبكة** " . إن حبكة معقدة يمكن فهمها على خشبة المسرح قد تكون مربكة تماما على الشاشة . وليس لدى النظارة وقت للتفكير فيما مضى ، وإقامة صلات بين الإشارات الباكرة والاكتشافات التالية .

فالصورة تمر أمام العين بسرعة ، وليس ثمة فواصل يسترجع فيها ما حدث ، أو يرجم بالظن عما سيحدث . إن المراقب يكون ، كما قلت ، في حالة أكثر سلبية . ويلوح لي أن الفيلم أقرب إلى السرد القصصي وأكثر اعتماداً على حكايات الأخبار . ولما كان المراقب في حالة ذهنية أكثر سلبية مما لو كان يراقب مسرحية على الخشبة فإنه يحتاج إلى أن يشرح له قدر أكبر . وعندما أوضح لي مستر هولرنج أن الموقف عند بداية مسرحية " **جريمة قتل في الكاتدرائية** " بحاجة إلى بعض المواد التمهيدية لجعله مفهوما ، ظننت – في مبدأ الأمر – أنه كان يعني أن الفيلم موجه إلى جمهور أكبر ، وبالتالي أقل علما ، يجهل التاريخ الانجليزي ، مما هو الشأن مع جمهور متوجه لرؤية مسرحية على خشبة المسرح . على أني سرعان ما أدركت أن الفرق لم يكن بين طرازين من النظارة ، وإنما بين طرازين دراميين مختلفين . إن المشاهد الإضافية ، لشرح خلفية الأحداث ، أساسية لـ " أي " جمهور ، بما في ذلك حتى من يعرفون المسرحية .ومن ناحية أخرى ، آمل ألا يكون مخرج مسرحي هاو من خطل الرأي بحيث يضيف هذه المشاهد إلى إخراجه . إنها صائبة للفيلم ، ولكنها خليقة بأن تدمر شكل المسرحية . فليس في المسرحية ، إلى جانب توماس بيكيت ، مكان لشخصية أخرى مسيطرة كهنري الثاني . ولكنه في الفيلم ليس مسموحا به فحسب ، وإنما هو ضروري أيضاً .

ثم اكتشفت اختلافا آخر شائقا ومهما . إن أحاديث فرساني الأربعة ، التي كانت في المسرحية موجهة إلى النظارة مباشرة ، قد تعين تنقيحها كلية . (ومستر هولرنج ذاته مسئول عن إعادة الترتيب البارع والاختصار ، أما أنا فلست مسئولا إلا عن كلمات النهاية الجديدة للمشهد) . وهذه أيضاً نتيجة لـ " واقعية الفيلم " فإن الـ Sti-bruch – على نحو ما يدعى مثل هذا التغير المفاجئ في الألمانية – خليق بأن يكون أمرا لا يطاق . (وقد احتجت إلى بعض الوقت ، وكثير من الإغراء ، لكي أتفهم هذا الاختلاف وأتقبله) . ذلك أن الكاميرا **لا ينبغي أن تظل ساكنة في مكانها قط** . يستطيع النظارة أن يولوا انتباههم لأربعة رجال ، يتحدثون إليهم فعلا ، ولكن النظر إلى صورة هؤلاء الرجال الأربعة ذاتهم ، لمدة طويلة من الزمن ، خليق بأن يكون عبثا لا يطاق ، أضف إلى ذلك أنهم إذا ابتعدوا عن مشهد الجريمة لتعذر عودتهم إليه . وعلى ذلك انبغى إعداد أحاديثهم بحيث تكون موجهة إلى الجمع المحتشد في الكاتدرائية . وعندما يتحول الفارس الثالث – في نهاية الأمر – لمخاطبة الجمهور فإنه ينبغي أن يقول ما في جعبته بسرعة ووضوح ، بحيث يعود سامعوه – على الفور – إلى إيهام كونهم شهود عيان لحدث وقع منذ ثمانمائة سنة تقريبا .

إننا إذ تنظر إلى فيلم نكون دائما تحت **توجيه العين** . وإنه لجزء من المشكلة التى تواجه المخرج أن يقرر إلى أى نقطة على الشاشة ، فى كل لحظة ، ينبغى توجيه أعين النظارة . فأنت فى الحقيقة تنظر إلى الصورة - وإن كنت لا تدرك ذلك - من خلال عينى المتفرج . وما تراه هو ما يجعل الكاميرا تراه . والحقيقة الماثلة فى أن رؤية النظارة إنما يوجهها مخرج الفيلم لها نتائج خاصة فى المسرحية الشعرية . من المهم ، أولا ، ألا يشتت ما تراه انتباهك قط عما تسمعه . وأعتقد أن هذا قد جبه مستر هوارنج ببعض من أصعب ما واجهه من مشكلات . وربما لم يكن بمقدور أحد غيرى - إذ تابعت خلق الفيلم من البداية إلى النهاية - أن يقدر هذه الصعوبات وما أحرزه مستر هوارنج من نجاح فى حلها . لقد ضحى بعدة مؤثرات بصرية - فخيمة فى حد ذاتها - لأنه كان على اقتناع بأن الجمهور ، في مشاهدته لها ، كان سيتوقف عن الانتباه إلى الكلمات . وفى المحل الثانى ، نجد أن الحقيقة الماثلة فى كون تصوير المشهد للكلمات - على نحو أكبر مما هو الشأن على خشبة المسرح - تفسيرا لمعنى الكلمات إنما تومئ إلى نتيجة مؤداها أنه ليس بمقدور أحد ، إلا إذا كان مخرجا يفهم الشعر وعني بإدراك قيمة كل بيت ، أن يعالج مثل هذه المسرحية ، أساسا . ولئن أدى إخراج هذا الفيلم " جريمة قتل فى الكاتدرائية " ، على نحو ما آمل أن يؤدى ، إلى مزيد من تجارب السينما مع نظم شعراء أحياء (ومسرحيات كتبها شعراء " **من أجل** " السينما ، لا مجرد إعداد لما قدم على المسرح) فلن تكون النتائج ناجحة إلا إذا كان ثمة تعاون وثيق وتفاهم بين المؤلف والمخرج .

وقد كتبت المسرحية أصلا لكى تقدم تحت الظروف الخاصة لتشابتر هاوس فى كانتربرى ، متقبلين حدود مثل هذه المهاد ، ومستغلين مزاياها الخاصة . ومع تسليمى بالاختلافات العظيمة بين خشبة المسرح والشاشة ، من حيث الهدف والتكنيك ، أظن أن هذه النسخة من الفيلم من بعض النواحى - خاصة معالجة القطع الكورالية - تجعل المعنى أوضح ، وهى - على هذا النحو - أقرب إلى ما كانت المسرحية خليقة بأن تكون عليه لو أنها كتبت (أصلا) للمسرح اللندنى ، وبقلم كاتب مسرحى أعظم خبرة منى . وأدع مستر هوارنج يوجه الانتباه إلى بعض التغييرات والتطورات ، من وجهة نظر المخرج .

مختارات من

[حفل الكوكتيل] * (١٩٤٩)

أود أن أسجل ما أدين به لناقدين : مستر أ . مارتن براون الذى قام بأول إخراج لهذه المسرحية فى مهرجان إدنبره عام ١٩٤٩ ، لنقده لبنائها منذ أول مسودة لها إلى آخر مسودة ، ولاقتراحاته التي تقبلت أغلبها - وكانت جميعا ، عند قبولى لها ، مبررة تبريرا كاملا على خشبة المسرح . وكذلك أشكر مستر جون هيوارد على نقده وتصويبه المتواصلين للمعجم اللفظى وللمصطلح وطريقة الكتابة . ولا سبيل لفهم دينى لهذين الرقيبين إلا بمقارنة المسودات المتتابعة من هذه المسرحية بنصها النهائى .

ت . س . إ

نوفمبر ١٩٤٩

(حفل الكوكتيل) (١٩٥٠)

بالإضافة إلى بعض التصويبات الهينة الشأن ، فقد أجريت بعض تغييرات فى الفصل الثالث ، تقوم على خبرة إخراج المسرحية ، وذلك فى الطبعة الرابعة للنص .

أغسطس ١٩٥٠

من " الموظف الكتابى المؤتمن " (١٩٥٣)

إن تطور هذه المسرحية منذ مسودتها الأولى حتى نصها النهائى قد تأثر فى كل المراحل باقتراحات قدمها واعتراضات أثارها السيد إ . مارتن براون ، والسيد جون هيوارد اللذان أود أن أقر بدينى شاكرا لهما .

نوفمبر ١٩٥٣ .

(*) مقدمة لمسرحية **حفل الكوكتيل** (هاركورت بريس آند كمپانى ، نيويورك ، ١٩٥٠) .

(رجل الدولة العجوز) (١٩٥٨)

[مقدمته لمسرحية **رجل الدولة العجوز** ، فيبروفيير ، لندن ، ١٩٥٩]

أود أن أشكر كل من ساعدونى باقتراحاتهم ونقداتهم لهذه المسرحية فى مختلف مراحل نموها ، وأن أنوه تنويها خاصا بفضل الآتى أسماؤهم : مستر چون هيوارد الذى أدى نقده للمسودة الأولى من الفصل الأول إلى إعادة بنائه ، ومستر ت . C ورسلى لإشارة فى كلمة نقدية عن إخراج المسرحية فى إدنبره ألهمت مستر مارتن براون أن يقترح حذفا صغيرا ولكنه مهم ، ومستر هنرى شيريك ومستر براون من أجل نقدهما وتشجيعهما طوال الوقت ، ومستر براون على جهوده فى مساعدتى على أن أكثف وأوسع وأعيد التنظيم ، وزوجتى التى ساعدتنى - أثناء كتابة المسودات العديدة للمسرحية على الآله الكاتبة - على تحسين بعض التفاصيل .

نوفمبر ١٩٥٨

مختارات من رسائل إليوت

(١٩١٨ - ١٩٦٤)

(رسالة إلى فرجينيا ولف)
(١٩١٨)

(عن كتاب ليونارد ولف البداية من جديد : سيرة ذاتية للسنوات ١٩١١-١٩١٨ . مطبعة هوجارث ، لندن ١٩٦٤) .

عزيزتي مسز ولف ،

أرجوك أن تغفرى لى لأنى لم أرد على مذكرتك فورا - ففى أيام الاثنين لا أجد لحظة فراغ حتى وقت متأخر من الليل . ولم أكن بالإضافة إلى ذلك متأكدا تماما من أنى سأتمكن من المجئ ، إذ كنت أعتقد أن زوجتى قد ترتب للعودة فى صباح الجمعة ، ولكنى قد سمعت الآن أنها آتية غدا .

وسأتطلع إلى (رؤيتكم فى) يوم الجمعة ، بسرور كبير

المخلص

ت . س إليوت

من رسالة إلى جلبرت سلدز (١٩٢٢ ؟)

تلقيت لتوى عدد نوفمبر (من مجلة " ذادايال ") . القصيدة مطبوعة على نحو يدعو إلى الإعجاب . وأرى بعض ملاحظات بقلمك تطرينى كثيراً . ولكنى أجد أنى الآن قد جاوزت هذه القصيدة ، كما جاوزت بروفروك : إن أفكارى الحالية مختلفة جدا .

(١٢ نوفمبر (١٩٢٢؟)

(من رسالة إلى جلبرت سلدز (١٩٢٢)

إنى على وعى عميق بالشرف الذى أسبغته على مجلة الـ " ديال " فضلا عن مساعدتها المالية التى ستكون عونا بالغ القيمة لى فى ظروف صعبة . أرجو أن أتمكن من أن أعطى الـ " ديال " أعمالا أفضل فى المستقبل .

على حين أنى أود أن أعبر عن تقديرى لمديح المستر ولسون ، ومديحك ، فإن فى مقالة المستر ولسون نقطة واحدة لابد لى أن أعترض عليها . فأنا أعترض بشدة على أن يستخدمنى أى شخص فى الانتقاص من عمل إزرا باوند . إنى مدين له إلى غير حد كشاعر ، وكصديق شخصى ، وإنى أستهجن أن أمدح على حسابه . أضف إلى ذلك أن ما قاله عنه المستر ولسون كان بعيدا عن العدل تمام البعد . وإنى لأعتبر مستر باوند ، بإخلاص ، أهم شاعر بقيد الحياة فى اللغة الانجليزية . وأنت ترى (من هذا) أنه مما يؤلمنى جدا أن تصدر مثل هذه التعليقات ، بالنظر لى دينى العظيم له فى الأدب . وأنا أريد أن يعرف المستر ولسون أيضا هذا ، إن أمكن .

(٢٧ ديسمبر ١٩٢٢)

رسالة إلي برتراندرسل (١٩٢٣)

٩ حدائق كلارنس جيت

ن . و . أ

١٥/١٠/٢٣

عزيزتي برتي

أبهجني جدا أن أتلقي رسالتك . وإنه لمما يسرني جدا أن أعرف أنك تميل إلى **الأرض الخراب** ، وخاصة القسم الخامس الذى ليس – في رأيي – أحسن الأقسام فحسب ، وإنما هو أيضا القسم الوحيد الذى يبرر الكل ، أساسا . وإنه لمما يعنى لدى الكثير أن تميل إليه .

ولابد لى من أن أخبرك أنه منذ ١٨ شهرا مضت ، قبل أن تنشر فى أى مكان ، رغبت إلى فيفيان أن أرسل إليك المخطوط كي تقرأه ، لأنها كانت واثقة من أنك واحد من الأشخاص البالغي القلة الذين يحتمل أن يروا فيها أى ميزة . ولكننا شعرنا بأنك قد تفضل ألا يكون لك أى شأن بنا : ومن السخف أن أقول إننا كنا نرغب فى أن نسقطك من حسباننا .

أصيبت فيفيان بمرض مخيف ، وكادت تموت ، فى الربيع – كما يحتمل أن تكون أوتولين قد أخبرتك . وقد بقيت فى الريف منذ ذلك الحين . ولم تعد بعد .

[إليوت] فى تشارلز مورجان ، فى الواقع .

ولابد لى من أن أخبرك أنه منذ ١٨ شهرا مضت ، قبل أن تنشر فى أى مكان ، رغبت إلى فيفيان أن أرسل إليك المخطوط كي تقرأه ، لأنها كانت واثقة من أنك واحد من الأشخاص البالغي القلة الذين يحتمل أن يروا فيها أى ميزة . ولكننا شعرنا بأنك قد تفضل ألا يكون لك أى شأن بنا : ومن السخف أن أقول إننا كنا نرغب فى أن نسقطك من حسباننا .

أصيبت فيفيان بمرض مخيف ، وكادت تموت ، فى الربيع – كما يحتمل أن تكون أوتولين قد أخبرتك . وقد بقيت فى الريف منذ ذلك الحين . ولم تعد بعد .

إن الحضور للعشاء عسير عليّ في الوقت الحاضر . ولكن هل لي أن آتي لأتناول معك الشاي يوم السبت ؟ إني لأرغب في أن أراك جدا - وكثيرة هي المرات التي اتجه تفكيري فيها إلى هذا .

المخلص إلى الأبد

ت . س . إ

من « رسالة » (١٩٢٣)

لكي أواصل إصدار " ذاكرايتريون " (المعيار) كان علي أن أهمل ليس فقط الكتابة التي كان يجمل بي أن أقوم بها وإنما أيضا شئوني الخاصة من كل نوع وهي التي لم أكن ، لبعض الوقت الذي مضى ، أجد لحظة أعالجها فيها . لم يكن لدى حتى وقت الذهاب إلى طبيب أسنان أو لحلاقة شعري .. إني مجهد . لا أستطيع أن أستمر .

(١٩٢٣ . نشرت في مجلة " أتلانتيك منثلي " ١٩٧٠)

من رسالة إلى فورد مادوكس فورد (١٩٢٣)

(من رسالة مؤرخة في ٤ أكتوبر ١٩٢٣ نشرت في كتاب " فورد مادوكس فورد ومجلة ترانس أتلانتك رڤيو " تأليف برناردج . پولي ، مطبعة جامعة سيراكيوز ١٩٦٧)

من المحقق أنه سيسعدني أن أوجه إليك خطابا مفتوحا لصحيفتك وأرحب بمطالع ظهورها .

من (رسالة إلى ل . أ . ج . سترونج) (٣ يوليو ١٩٢٣)

[عن كتاب ت . س إليوت : **معرض المخطوطات والطبعات الأولى** يونيه ١٩٦١ ، جامعة تكساس (أوستن)] .

إن **الأرض الخراب** قد أريد بها أن تشكل كلاً ، ولست أريد أن يقرأ أحد أجزاء منها . أضف إلى ذلك أنني ضد كتب المنتخبات من حيث المبدأ .

رسالة إلى برتراند رسل (١٩٢٥)

٩ حدائق كلارنس جيت

ن . و . ١

٢١ أبريل (١٩٢٥)

عزيزى برتى

إذا كنت لا تزال فى لندن فيسرنى جدا أن أراك .

إن أوقاتى وأماكنى محدودة جداً ، ولكن لا داعى لذكرها إلا إذا تلقيت منك .

إنى أريد كلمات منك لا يستطيع سواك منحها . أما إذا كنت قد توقفت الآن عن الاهتمام بأى منا البتة ، فحسبك أن تكتب على رقعة من الورق " ليس يعنينى أن أراك " أو " ليس يعنينى أن أرى أيا منكما " – وسأفهم .

وفى هذه الحالة سأخبرك الآن بأن كل شئ قد أسفر عما تنبأت به منذ ١٠ سنوات مضت . إنك عالم نفس عظيم .

المخلص

ت . س . إ .

رسالة إلى برتراند رسل (١٩٢٥)

ذاكرايتريون (المعيار)

١٧ ثافيز إن

لندن ، I . C . I

٧ مايو (١٩٢٥)

عزيزى برتى

أشكرك جدا بالتأكيد على رسالتك . وكما تقول فإن من الصعب جدا أن تتقدم باقتراحات إلى أن أراك . فمثلا لا أعرف إلى أى حد تلوح لك التغيرات التى طرأت ، منذ كنا على اتصال بك ، مهمة . بديهى أن ما تقترحه يلوح لى أنه ما كان ينبغى أن

يصنع منذ سنوات . ومنذ ذلك الحين غدت صحتها أسوأ ألف مرة . إن البديل الوحيد أمامها هو أن تعيش بمفردها تماما - إذا استطاعت . والحقيقة الماثلة فى أن عيشها معى قد أحدث لها دمارا إلى هذا الحد لا تساعدنى على الانتهاء إلى أى قرار . إنى بحاجة إلى مساعدة شخص يفهمها - وإنى لأجدها ما زالت محيرة وخداعة على نحو مستمر . وهى تلوح لى أشبه بطفل عمره ٦ سنوات ولكن عقله شاطر ومبكر النضج على نحو هائل . وهى تكتب على نحو بالغ الجودة (قصصا ، إلخ ...) وأصالة كبرى . ولا يسعنى قط أن أفر من سحر ملكتها المغرية (بل القاهرة) فى الحجاج) .

حسنا ، أشكرك جدا ، يابرتى . إنى أشعر باليأس تماما . آمل أن أراك فى الخريف .

المخلص إلى الأبد

ت . س . إ .

من " رسالة عن رواية " جاتسبى العظيم " (١٩٢٥)

فيبروجوير ليمتد

ناشرون

٢٤ ميدان رسل

لندن w.C.I

٣١ ديسمبر ١٩٢٥

السيد ف . سكوت فتزجرالد

طرف الناشرين : تشارلز سكريبنرز وأبناؤه .

مدينة نيويورك .

عزيزى السيد سكوت فتزجرالد،

ومهما يكن من أمر ، فقد قرأتها الآن ثلاث مرات .

من رسالة إلى جرترود ستاين (١٩٢٦)

(منشورة فى كتاب " أزهار الصداقة : رسائل مكتوبة إلى جرترود ستاين " ، تحرير دونالد جالوپ ، الناشر : الفرد ١ . نويف ، نيويورك ١٩٥٣)

لندن ، ١٢ يونيه ١٩٢٦

عزيزتى الآنسة ستاين

أشكرك كثيرا على خطابك . وأنا يقينا آسف لأنى كنت غائبا عن إنجلترا .

من رسالة إلى برتراندرسل (١٩٢٧)

(وردت فى مقالة لدونالد ترافورد " كيف كان رسل ينظر إلى ذاته على أنه برتى وستر " ، صحيفة " ذى أوبزرفر ")

إن كتيبك يلوح لى قطعة من الحماقة الصبيانية . لم لا تقتصر على الرياضيات ؟

من رسالة إلى بونامى دوبريه (١٩٢٧)

(عن رواية فالنتين دوبريه " وقوقك ينشد فى الجوار قريباً ")

ويفضى بى هذا إلى الظن بأنها تستطيع أن تبتكر وتتخيل على نحو موضوعى خارج نطاق ما يمكن تسميته خبرتها الخاصة . إن هذا التشبث بخبرة المرء الشخصية من جانب الروائيين يلوح لى أنه ضيق من حقل الخبرة ذاتها .

(١١ أبريل ١٩٢٧)

من رسالة إلى ل . كيرستاين (١٩٢٧)

(مؤرخة فى ١٤ سبتمبر ١٩٢٧ ، ترد فى كتاب ليونارد جرينباوم مجلة " ذاهاوند آند هورن " (الكلب والنفير) : تاريخ فصلية أدبية " : موتون آند كمبانى ، لندن ١٩٦٦) .

ولكن يلوح لى أنكم تحاولون إخراج نمط غير تقليدى من الدوريات الأدبية فى هارفرد ، وفى هذا أتعاطف معكم بكل قواى .

من رسالة إلى هربرت ريد (١٩٢٨)

يوما ما أريد أن أكتب مقالة عن وجهة نظر أمريكى لم يكن أمريكيا لأنه ولد فى الجنوب ، وذهب إلى المدرسة فى نيو إنجلند وهو صبى صغير ، كلامه ممطوط كالزنوج ، ولكنه لم يكن جنوبيا فى الجنوب لأن أهله كانوا شماليين فى ولاية على الحدود ، ينظرون من عل إلى الجنوبيين وأهالى فرجينيا وعلى هذا النحو لم يكن أى شئ فى أى مكان ، وشعر بالتالى أنه فرنسى أكثر منه أمريكيا وإنجليزى أكثر منه فرنسيا ، ومع ذلك يشعر بأن الولايات المتحدة الأمريكية - حتى مائة عام مضت - امتداد لأسرته . يكاد هذا أن يكون أشق مما يقدر عليه حتى هـ . ج . (هنرى چيمز) الذى لم يكن ، فى هذه المسألة ، أمريكيا بهذا المعنى قط .

(١٩٢٨)

من رسالة إلى أ . أ رتشاردز (١٩٢٩)

(من رسالة مؤرخة فى ٢١ مايو ١٩٢٩ ، وترد فى ثنايا مقالة جون كونستابل " أ . أ رتشاردز و ت . س . إليوت وشعر الاعتقاد " ، مجلة " مقالات فى النقد " يوليو ١٩٩٠) .

انتهيت لتوى من ضرب من الكتيبات عن دانتي حيث استخدمت بضع أفكار ناقشتها معك : فكرة " الحياة الجديدة " Vita Nuova باعتبارها كتيبا فى سيكولوجية الجنس ، وفكرة الفرق بين الفلسفة كفلسفة والفلسفة فى الشعر .

من رسالة إلى پول إلمرمور (١٩٢٩)

كنت أجاهد لأكتب مقالة لفورستر ، ولكنى أجد ذلك طريقا مسدودا . وأشعر أنى قد قلت كل ما أريد أن أقوله عن المذهب الإنسانى فى هاتين المقالتين ، وأن العمل التالى الذى يتعين أداؤه طويل بطئ . وأنا أجد لدى فورستر وغيره من حواريى بابت

لونا من نفاد الصبر للحصول على نتائج سريعة ، وبرامج ما بين عشية وضحاها . وعقائد قطعية فورية . يظن فورستر أنه وزملاؤه البقية المنقذة ، ولكنهم يلوحون لى بقية صفقة أوكازيون ، نصل لونها من فرط التداول . إن ما أريد أن أراه هو إيجاد نمط جديد من المثقف يجمع بين الثقافي والديني – نوع جديد لا يمكن أن يوجد على عجل .

ولست أميل إلى المسيحي العقلي الصرف ، ولا إلى المسيحي الوجداني الصرف – فكلاهما شكل من أشكال التعاظم . إن التنسيق بين الفكر والشعور – دون إفساد أو كبت – يلوح لى أنه ما نحتاج إليه . ويبدو أن أغلب النقاد يظنون أن كاثوليكيتي لا تعدو أن تكون هربا ، وأنها انهزامية بالتأكيد . وأنى لأعترف بصعوبة (إيجاد) مسيحية إيجابية اليوم . وكل ما يسعني أن أقوله هو أن الأخطار التي أبرزت ، ونقاط ضعفي الخاصة ، قد ظلت واضحة لى قبل أن يلاحظها نقادي بزمن طويل . ولكن من المفقد للاحتمال أن يظن أن المرء قد استقر في كرسي مريح ، بينما قد بدأ لتوه رحلة طويلة على قدميه .

(٣ أغسطس ١٩٢٩)

من رسالة إلى C . ك . سكوت مونكريف (١٩٢٩)

(منشورة في كتاب " C . ك سكوت مونكريف : ذكريات ورسائل " تحرير ج . م . سكوت مونكريف / ل . و . لن ، الناشر : تشايمان هول ليمتد لندن ١٩٣١) .

١٢ ديسمبر ١٩٢٩

ولا أحد قد توقف كي يفكر فيما إذا كان كراشو المسكين شاعرا عظيما أو لم يكن ، وأنا شخصيا أفضل كراشو على شلي .

من رسالة إلى ١ . ماكنايت كوفر (١٩٣٠)

(مؤرخة في ٦ يناير ١٩٣٠ ، نشرت في كتاب " و . هـ . أودن : الموروث النقدى " تحرير جون هافندن ، الناشر : راوتلدج وكيجان بول ، لندن ١٩٨٣)

أرسلت إليك العدد الجديد من مجلة **كرايتريون** كي أسألك أن تقرأ مسرحية شعرية عنوانها " مدفوع من كلا الجانبين " لشاب أعرفه (أودن) تلوح لى عملا لامعا تماما .

من رسالة إلى رئيس تحرير مجلة " ذابوكمان " (١٩٣٠)

إني أعترض على الإيحاء بأني أشعر بعداوة صريحة نحو أى إنسان . ولست أنتظر من ناقدكم أن يكون قد قرأ كل كتاباتى الصحفية المتعجلة . بيد أنه لا يجمل

به أن يعمم القول كما لو كان قد فعل . ونحو من تراني قد جهرت بـ " العداوة الصريحة " ؟ إنى لم أجهر بها حتى نحو مستر شو أو مستر ولز اللذين لا أعدو أن أنظر إليهما على أنهما موضوعات لدرس علم الباليونتولوجي (أشكال الحياة فى العصور الجيولوجية السالفة) ولئن كنت أعادى أحدا فإنما أعادى رجالا من طراز مستر برتراند رسل ومستر مدلتون مرى اللذين كتبت عن عقائدهما المتنوعة ما هو " أحد " كثيرا من كتاباتى عن عقائد المستر بابت ، وإن كنت رغم ذلك أشعر نحوهما بمودة شخصية حارة .

هل لى أن أقرر أنى أكن لتعاليم بابت ذاته أعظم الأعجاب ، ولمستر بابت أعمق ضروب العرفان . ويبدو لى أن وضعى الخاص شديد القرب بالتأكيد من وضع مستر مور كما صاغه مثلاً فى مقالته الجديرة بالاعجاب فى عددكم ذاته . وأى خلافات موجودة بين مستر مور وبينى فإنما هى كلها على نفس جانبنا من السور ، ولا تخص القضايا العامة للمذهب الإنسانى ، وهى خليقة أن تلوح لأغلب الإنسانيين تفاصيل لاهوتية لا شأن لها .

إن تخوفى فى الأساس من " المذهب الإنسانى " هو أن تتحول تعاليم مستر بابت ، على أيدى مجموعة من الحواريين المتحمسين ، إلى عقيدة قطعية جامدة لكنيسة أخلاقية جديدة ، أو شئ بين الكنيسة والحزب السياسى . ولئن حدث هذا ، فإنى أوثر النزعة النفسية الحاذقة لمستر رامون فرنانديز وأزكى دراستها لكل أصحاب المذهب الإنسانى من الأمريكيين على التعليم الخلقى الغامض لبعض حواريى مستر بابت .

ومهما يكن من أمر فثمة نقطة واحدة ينبغى لى أن أقول إن ناقدكم فيها يقارب الحقيقة . من المحقق أنى أربط الاستخدام المعاصر لكلمة " المذهب الإنسانى " باستخدام ت . إ . هيوم لها . إن إستخدام هيوم لهذا المصطلح تقليدى وعادل ، وإذا

كان إنسانيونا الجدد يعنون شيئا مختلفا تماما ، فإنه ليجمل بهم فى هذه الحالة أن يطلقوا عليه اسماً آخر .

إن معرفتى الشخصية بمستر موراس لا تعدو أن تكون طفيفة . ومعرفتى بمستر بابت ترجع إلى عدة سنوات . وناقدكم يتجاهل الظروف تماما : إنى عندما تحدثت عن مور فإنما تحدثت عنه إزاء ماكنت أعتقد أنه ظلم ، بينما مستر بابت – ويسعدنى جداً أن أقول هذا – ليس بحاجة إلى مثل هذا الدفاع . ولست أعتبر أنه يمكن إقامة أى تواز مع موقفى من بابت ، وإنى لخليق أن أكون أول من يقر بأن فى عقيدة موراس أخطاء إيجابية أغلظ ، وأخطاراً أعظم ، مما فى عقيدة بابت .

(من رسالة غير منشورة لرئيس تحرير مجلة " ذا بوكمان " مؤرخة فى ٣١ مارس ١٩٣٠)

من رسالة إلى أ . ماكنايت كوفر (١٩٣٠)

(نشرت فى كتاب ت . س . إليوت : **مقالات من مجلة سنرن رفيو** ، تحرير چيمز أولنى مطبعة كلارندون ، أكسفورد ١٩٨٨)

٢٤ يوليو ١٩٣٠

عزيزى كوفر

شعرت بالراحة حين علمت من دى لامير أنه عهد بقصيدتى " مارينا " إليك .

من رسالة إلى وليم فورس ستيد (١٩٣٠)

(مؤرخة فى ٩ أغسطس ١٩٣٠ ، ترد فى مقالة روجر شاروك " لاهى بالهيابة ولا المتباهية " ، مجلة **إنجليش** ، السنة ٢٧ ، العددان ١٢٨ – ١٢٩ ، صيف / خريف ١٩٧٨)

" فيما بين موضوعات الشعر المألوفة والشعر " التعبدى " ثمة حقل بالغ الأهمية لم يستكشفه بعد الشعراء المحدثون – خبرة الإنسان فى بحثه عن الله ، ومحاولته أن يشرح لذاته مشاعره الإنسانية الأشد حدة على ضوء الهدف الإلهى .

من رسالة إلى إرنست ريس (١٩٣٠)

(من رسالة منشورة فى كتاب إرنست ريس " رسائل من الليمبو " ، الناشر : ج . م . دنت ، لندن ، ١٩٣٦)

فيبر وفيبر

٢٤ ميدان رسل

لندن W . C . I

١٦ أكتوبر ١٩٣٠

عزيزى السيد ريس

أشكرك على خطابك المؤرخ فى ١٤ منه . لا يدهشنى أنك تربط بين پسكال وجسر لندن قدر ما يدهشنى أنك تربط بين پسكال وبينى .

من رسالة إلى الأخت مارى چيمز پاور (١٩٣٢)

(من رسالة منشورة فى كتاب " الشعراء فى صلواتهم " للأخت مارى چيمز پاور ، الناشر : شيد ووارد ، نيويورك ولندن ١٩٣٨)

الأخت العزيزة

رداً على خطابك المؤرخ فى ١ ديسمبر ، ربما كان أبسط ما أستطيع أن أزودك به هو أن أقول إنى نشئت على العقيدة التوحيدية من طراز نيو إنجلند .

٦ ديسمبر ١٩٣٢

من رسالة إلى پول المرمور (١٩٣٣)

لقد تعين علىّ أن أتحول إلى تنقيح محاضراتى فى ڤرجينيا التى ستنشر فى الربيع . ومرة أخرى أجدها قطعة غير مرضية من العمل . إن الموضوع جيد فيما أظن وهو أساسا نقد للافتقار إلى معايير خلقية - وفى الجوهر ، بطبيعة الحال ، معايير

دينية – في نقد الأدب الحديث . ولكن معالجتي (للموضوع) كانت تخطيطية جدا ، ولا أستطيع أن أفعل أى شئ يرضينى فى هذه الفترة . وقد كنت أود لو أسألك الإذن أن أهدى هذا الكتاب الصغير إليك ، إذ أظن أنك ستجد أغلب ما فيه مقبولا . ولكن إذ وجدت مناسبة لكى أمس كونفوشيوسية بابت ، فقد فكرت أنك (حتى إذا لم ترفض كلية ما قلته عنها) قد تجد مثل هذا التوريط محرجا لك . وآمل ألا يزج بى الكتاب (وهو عبارة عن ثلاث محاضرات فقط) فى كثير من المجادلات – إذ ليس الأمر مقصورا على أن هاردى قد أدين فيه – أو أن لورنس يبدو فيه شيطاناً Suppot do Satan - وإنما يلوح أنى فى مسألة أساسية كهذه ، أتخذ موقفا معزولا وأسلخ نفسى عن غالبية معاصرى بما فى ذلك باوند وييتس ورتشاردز وريد .

أما وقد نفضت يدى من هاتين المهمتين السيئتين ، فإنى عاكف على شئ يسلينى أكثر منهما : كتابة بعض جوقات منظومة ومحاورات لضرب من المسرحيات يراد به الاعلان عن حملة لجمع أموال لـ ٤٥ كنيسة جديدة فى أبرشية لندن . وإذا أطلقت لى الحرية فسأستمتع بها . إنى أحاول أن أجمع بين البساطة وقابلية الفهم الفورية اللازمتين للشعر الدرامى ، والتركيز ، مستلهماً أساسا أشعياء وحزقيال .

(٧ نوفمبر ١٩٣٣)

من رسالة إلى پول إلمرمور (١٩٣٤)

لهم مبدأ وعقيدة واحدة بالغة القوة هى غياب المبدأ والعقيدة وقد أقيم على شكل مبدأ وعقيدة . وتلك بالتأكيد هى الطريقة التى يحكم بها البلد . أليس الجزء الأعلى حيث الطبقة المتوسطة اليوم يكاد يكون خاليا تماما من المبدأ والعقيدة ؟ وهل ترى ثمة أى شئ هم – كأفراد ، لا كغوغاء – على استعداد لأن يموتوا فى سبيله ؟

لقد اضطلعت بموضوع " جدوى الشعر " لا لشئ إلا لأنه لاح الموضوع الذى يمكننى أن أكتب عنه بأقل قدر ممكن من القراءة والتفكير الجديدين . وميدان كتاب " وراء آلهة غريبة " إنما هو ميدان قد تحولت إليه باهتمامى الحقيقى . وعلى ذلك فإنى أشد أسفا على عدم كفاية هذا الأخير منى على الكتاب الأول .

وإنى لأعى ، على نحو موجع ، أنى بحاجة إلى معرفة أوسع وأعمق كثيرا باللاهوت ، من أجل نوع العمل النثرى الذى أرغب فى القيام به ، لأن النقد الأدبى الخالص قد كف عن أن يثير اهتمامى .

(٢٠ يونيو ١٩٣٤)

من رسالة إلى مايكل روبرتس (١٩٣٥)

(بخصوص " كتاب فيبر للشعر الحديث " الذى حرره مايكل روبرتس . والرسائل منشورة فى ذا تايمز لترارى سبلمنت (ملحق التايمز الأدبى) ١٨ يونيه ١٩٧٦)

إن كل ما أنا منه على يقين هو أنى أظن أن المختارات من ريد ، ومن سبندر ، ومنى ينبغى اختصارها إلى ١٢ صفحة ، وأن " الأرض الخراب " ينبغى أن تحذف .

(من رسالة مؤرخة فى ١١ يوليو ١٩٣٥)

رسالة إلى فرجينيا ولف (١٩٣٧)

كونوا على ثقة من أن البوسومات لا يمكن أن ترفض
شايا مع مسزولف فى أيام الثلاثاء .
وفى لهفة إذا ظللت حيا
سأتى للعشاء معكم فى الخامسة .
وددت لو جئت فى الرابعة والنصف ،
ولكن أمامى غداء عمل قبل ذلك ،
وأشعر بأنى مسئول
عن القيام ببعض العمل قبل شايى .
لكن أرجوكم لا تتركوا الفلاية تنتظر
واحتفظوا لى بفنجان وطبق
واتركوا الماء on the bile ،
وكرسيا و (فيما آمل) ابتسامة .

أشكرك ، يافرجينيا ، وسآتى للشاى يوم الثلاثاء ٤ مايو فى الرابعة والنصف ، وآمل أن يعود ليونارد قبل أن أفارقكم ؛ ومهما يكن من أمر فيبدو أن هذا (الموعد)

هو الوحيد الممكن بين الآن ونهاية شهر مايو . بيد أنى لا أرى سببا يدعوك لأن تذيعى دون أجر ، إلا إذا كنت تدافعين عن قضية طيبة (وهذا عمل شاق بالإضافة إلى ذلك) . وإنى لخليق إن أقول أن ثمة ما فيه الكفاية من الأعمال التى لا يدفع عنها أجر دون أن يضيف المرء الإذاعة إليها . إن الذهاب إلى الأوبرا فى مقصورة هو الطريقة الوحيدة المحتملة للذهاب إلى الأوبرا : ولم تتوافر لى هذه الشروط منذ سنوات طويلة . ربما ذهبت إلى فينا لأرى ما إذا كانت لديهم أى أوبرا رخيصة هناك . تمنيت لو رأيتك أكثر من ذلك ، لأنه يلوح – والأمور على ما هى عليه – أنى أتدهور لأغدو عجوزا من الطراز القديم . وكل رياضاتى قد أصبحت هى رياضات العجائز – فمثلا ذهبت إلى ويسبتش فى عطلة الأسبوع الماضى ، من طريق مائدة مادالين العالية ، كى أشرب البورت ، وقد تعودت على رذيلة العشاء فى الأندية . ولن يدهشنى أن أنتهى عضوا فى لجنة للأنبذة من هذا النوع أو ذاك ؛ وفى شهر يونيه من هذا العام سألقى خطبة يوم توزيع الجوائز فى مدرسة كنجزوود (الميثودية) مواطن محترم . وقد ذهبت لأعيش فى أمبرورجيت . يا إلهى . أتراني مشعوذا ؟

إنى أحسدك لأنك أنهيت عملا حديثا بحيث لا يتوقع منك أن تعكفى على عمل جديد . أما أنا فأحاول أن أكتب مسرحية ، ولكن الأمر بالغ الصعوبة ، يغيظ حين يقاطع ، ويمل حين لا يقاطع . يا إلهى .

المخلص

توم

(رسالة فى ١٩٣٧)

من رسالة إلى لورنس دريل (١٩٣٧)

عزيزى دريل ، يؤسفنى أنك وجدت رسالتى لاذعة . فقد كنت أظنها بالغة العذوبة ولكن ما دمت تحب ما هو لاذع ، فسأرى ما الذى يمكننى أن أفعله (١٩٣٧)

رسالة إلى لورنس دريل (١٩٣٧)

٥ نوفمبر ١٩٣٧

عزيزى دريل : قرأت " كتاب القرن للشاعر " باهتمام وببعض التخوف . ودعنى

أقول فورا إنه لأسباب لا صلة لها بمزيته لا أظن أن الـ كرايتريون (المعيار) هى المكان الملائم له تماما . ولست أحب أن أنشر فى الـ كرايتريون (المعيار) مقالات تكون فيها أعمالى الخاصة أحد الموضوعات قيد النقاش . ومن ناحية أخرى ، فإنك إذا حذفتنى من هذه المقالة فلن يشوه هذا المقالة فحسب ، وإنما سيكون له ، على نحو من الأنحاء ، من الأثر السيئ ما لتركى . ومعنى هذا أنه قد يولد انطباعا بأنى أحب أن أنشر مقالات تنقد عديدا من معاصرى ، دون أن تنقدنى . وعلى هذا فإذا نشرته أظن أن من الأفضل أن يظهر فى مكان آخر .

والآن فلننظر أولا فى المقالة لا من حيث علاقتهابك . يلوح لى أن القضية التى تتقدم بها جديرة بالاعجاب ، إذا أقر بافتراضاتها المسبقة . ولكن هذه الافتراضات المسبقة بالغة الضخامة ، ومن المؤكد – إذ لست واثقا من أنها كلها شعورية تماما – أن معرفة كنهها بالضبط تتطلب قدرا كبيرا من الدرس . ولكن بوسع المرء أن يستخدم ، كامتحان لصحة المقدمات ، شعوره الغريزى نحو نتائجها . ويلوح لى أنه لابد أن ثمة خطأ فى الافتراضات الكامنة وراء منهج للاستدلال يفضى بك إلى استبعاد إزرا باوند فى عبارة ، وإلى معالجة وندام لويس – وهو واحد من أكثر الكتاب الأحياء حيوية – فى نفس الفئة مع – وبالتأكيد على أنه أقل دلالة من – ألدس هكسلى الذى هو واحد من أكثرهم مواتا . من المؤكد أن الحقيقة الماثلة فى أن لويس يكتب إنجليزية جيدة ، والحقيقة الماثلة فى أن ألدس هكسلى لا يفعل ذلك ، أمور متصلة بهذا ؟

وثانيا ، أما عن هذا النوع من النشاط النقدى باعتباره مشغلة لك ، والذى هو علة تخوفى (كذا) . يلوح لى أن ثمة خطرا كامنا عليك ، ككاتب خلاق ، فى الأعمال النقدية المعنية ، بوجه خاص ، أن تجعل نشاط عقلك الخلاق واعيا . ولو أنك كنت معنياً ببناء نظريات ، لا صلة لها بنشاطك الخلاق أو تتعارض معه ، لاعتبرت هذا النوع من الكتابة مخرجا صحيا ، ومرغوبا فيه أيضا للحصول على قليل من المال . ولا شك فى أنك سترد بملحوظة مؤداها أن هذه النقطة التى ذكرتها اعتذار غير صريح ، وكل ما يسعنى أن أقوله إزاء ذلك أن هذا الرأى قد مر بذهنى قبل أن يمر بذهنك . بيد أنه قد كان علىّ فى الفترة الأخيرة أن ألقى محاضرتين عن شكسبير دون أن أتبين مقدما ما الذى ستؤديان بى إليه ، وقد روعنى أن أجد تفسيرى لشكسبير معنيا فى الحقيقة بما أنا مهتم ، شخصيا ، بأن أحققه فى المسرح ، إلى الحد الذى أظن معه أن من الخير لى أن أترك شكسبير جانباً لبعض الوقت فى المستقبل . ولو كنت أكتب مسرحية ، فأظن أنى أعنى بأن أغدو واعيا بطريقة كتابتها ، خيرا من أن أعنى بأن أغدو واعيا بما أحاول أن أفعله . وكل هذا يمكن تفصيله بإسهاب كبير ولكنى أعرف أنك قادر تماما على أن

تفعل ذلك بنفسك سواء كنت توافقني على هذه النقطة أو لا . وإن لي آراء معينة لا ريب فى أنك ستخرجها من حسبانك ، فأنا أظن مثلا أنك وميلر تحدثان حول د . هـ . لورنس ضجة أكثر مما ينبغي ، ولكن هذا أمر لا صلة له بذاك .

من رسالة إلى وندام لويس (١٩٣٨)

ذانيو كرايتريون

٢٤ ميدان رسل

لندن W . C . 1

٢١ أبريل ١٩٣٨

عزيزى لويس

عرفت من صحيفة الـ " تلجراف " أن الصورة التى رسمتها لي قد رفضتها الأكاديمية . ومن ناحيتى فلن أخفى أنى شعرت بالراحة لذلك .

من رسالة إلى مينارد كينيز (١٩٣٨)

(من رسالة محفوظة فى مكتبة كلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج)

١٥ نوفمبر ١٩٣٨

عزيزى مينارد

أشعر أنى مدفوع إلى الكتابة إليك كى أشكرك على ضيافتك فى الليلة الماضية وعلى الغداء والمسرح ، والعشاء .

من [رسالة إلى ج . ڤ . هيلى (١٩٤٠)

[من رسالة مؤرخة فى ١٠ مايو ١٩٤٠ . أوردها كرستوفر ريكس فى كتابه " ت . س . إليوت . والتحيز "]

باليهود أحرار الفكر أعني اليهود الذين طرحوا عنهم ممارسة ديانتهم ومعتقدها ، دون أن يغدوا مسيحيين أو يربطوا أنفسهم بأى ديانة دوجماطيقية أخرى . وينبغى أن يكون واضحا أنى أظن أن عدداً كبيراً من أحرار الفكر من أى عرق أمر غير مرغوب فيه ، وأن اليهود أحرار الفكر ليسوا إلا حالة خاصة .

من [رسالة إلى هـ . و . هاوسرمان] (٢٤مايو ١٩٤٠)

[من رسالة عن قصيدة " إيست كوكر " نشرت فى مجلة **إنجلش ستديز** (دراسات إنجليزية) السنة ٢٣ – ١٩٤١]

أظن أن صور القسم الأول (وإن تكن مأخوذة من القرية ذاتها) ربما تكون متأثرة بذكرياتى عن Germelshausen التى لم أقرأها منذ عدة سنوات .

من رسالة إلى ج . ف . هيلى (١٩٤٠)

(من رسالة مؤرخة فى ١٩ يونية ١٩٤٠ . أوردها كرستوفر ريكس فى كتابه " ت . س . إليوت والتحيز ") .

أما عن مستر باوند فقد سبق لى أن أوضحت أنى لا أربط نفسى بأى من آرائه فى اليهود .

من رسالة إلى مارتن براون(١٩٤١)

انى أناضل حاليا لأضع على الورق القصيدة الرابعة من سلسلة القصائد التى بدأتها . ولئن نجحت هذه المحاولة فمن المحتمل أن تشغل وقت فراغى عدة أسابيع أخرى .

(يوليو ١٩٤١)

من رسالة إلى أ . ب . رامسای (١٩٤٢)

عندما أقول إن هذا يسعدنى لا أريد أن يفسر هذا التأكيد الصادق تماما على أنه تعبير عن موافقة عامة على حفظ مخطوطاتي أو ، يقينا ، أغلب المخطوطات . وكقاعدة عامة لا أرى أن عملى يمثل أى استثناء منها يلوح لى أن الخلف يجب أن يُترك مع نتاج هذه المؤلفات ، ولا يثقل بسجل للعملية [التى أفضت إليها] .

وردت فى كتاب هيلين جاردنر « تأليف أربع رباعيات » ، ص V (٥) .

من رسالة إلى چولين كورنل (١٩٤٨)

٢٤ نوفمبر ١٩٤٨

عزيزى كورنل

إنى أكتب وأنا فى عجلة من أمرى ، بعض الشيء ، إذ ما زال علىّ أن أحزم أمتعتى للرحيل عن پرنستون غدا .

رسالة إلى برتراند رسل (١٩٤٩)

(عن كتاب برتراند رسل **سيرتى الذاتية ١٩٤٤ - ١٩٦٧** ، الجزء الثالث ، الناشر جورج آلن وأنوين لندن ١٩٦٩)

٢٤ ميدان رسل ، و . I . C

١٠ يونية ١٩٤٩

عزيزى برتى

اسمح لى أن أضيف تهنئاتى المخلصة إلى سائر التهنئات التى تلقيتها ، بمناسبة انضمامك إلى هذه الطائفة الصغيرة الغريبة . إنها لتحية ملائمة ، وإن تكن متأخرة ، لمؤلف **فلسفة لايبنتز والأصول** principia وسائر الأعمال التى تغذيت عليها منذ خمسة وثلاثين عاما مضت . وأيضا لصاحب محاضرات ريث - الذى هو واحد من المؤلفين القلائل بقيد الحياة ممن يمكنهم أن يكتبوا نثرا إنجليزيا .

المخلص لك إلى الأبد

ت . س . إليوت

إن أستاذ ترنتى يوصى بدبوس مشبك فى الشريط : ولكن ثنية مرتبة على كل جانب أفضل بكثير .

رسالة إلى لورنس دريل (١٩٤٩)

يوليو ١٩٤٩

عزيزى لارى

إن رسالتك غير المؤرخة آية . وفى المستقبل عندما لا تكون رسـائلك مؤرخـة (وهذا هو الشـأن عادة) فإنى أنوى أن أؤرخـها قبل ردى عليها بأسبوع ، وهو الرد الذى سيكون دائما - بالتالى - فوريا . وعندما تكون فى المستقبل غير موقعة أيضا (وقد كانت كذلك أحيانا فى الماضى) فسأعطى نفسى الحرية فى عدم الرد عليها البتـة ، دون تثريب على . ولكنـها - كما قلت - كانت رسـالة طـيبة ، وأنا موافـق

عليها . أعتقد دائما أنه من الخير أن نشجع المؤلفين على أن يعتقدوا أن عملهم أحسن قليلا مما هو عليه - لا أحسن كثيرا مما هو عليه ، وإنما قليلا . إنه لأمر طبيعي وملائم أن يعتبر المؤلفون ناشرهم ليس تماما على مستوى آخر عمل لهم . ولكنهم يخطئون خطأ جسيما ، يفضى أحيانا إلى كارثة ، عندما يعانقون وهما مؤداه أنه قد يكون ثمة ناشر آخر أذكى وأكثر انتباها وأفهم لمصالحهم (على المدى الطويل ، المدى الطويل جدا) من الناشر الذى لديهم . ومهما يكن من أمر ، فإن هذا يقضى بى إلى مزيد من النظر فى مسرحية سافو التى لم أهملها ، وإنما أعدت مطالعتها بين الحين والحين منذ ذلك الوقت . (ويجب أن تتذكر أن رسالتك لم تكتب إلا من أسبوع مضى : والبريد الجوى عبر المحيطات بالغ السرعة فى هذه الأيام) . والآن ، فإنى مازلت لا أستطيع أن أرى كيف يمكن إخراجها دون جراحة . وإنى لواثق أن جراحة يقوم بها مخرج جيد ستكون نافعة إلى الحد الذى أوثر معه أن أنشر المسرحية بعدها لا قبلها . ومع ذلك أعتقد أنها عمل طيب . إنها ليست بالغة الجودة إلى الحد الذى تحاول أن تقنع نفسك به (ذلك أن أول فقرة من رسالتك كانت موجهة إلى نفسك وليس لى) ولكنها جيدة رغم ذلك . إن مؤلفها مدعٍ بعض الشئ ، ويقع أحيانا فى غلطة محاولة منافسة شكسبير فى أقواله المقتضـبة ، وقد صيغت بطريقة غريبة ، ولكنه - على العموم - خبير بالدنيا (حرفيا : يعرف بصله ، ويزرعه مقلوبا) . وإنه لما يجدد النفس دائما أن تجد شاعرا يفهم أن المعنى النثرى يأتى أولا ، وأن الشعر لا يعدو أن يكون نثرا طورته معرفة بعلم الطيران . وهكذا فإنها حتى إذا لم تخرج ، أود أن أنشرها .

لكن هذه ليست سوى البداية . فأولا علينا أن نرى ماذا سيحدث لديوان عن التظاهر بالصلف . وفى الحالة الراهنة لسوق الشعر (وقد سقط قعره) (وأستطيع أن أورد لك بعض أرقام مدهشة تحت العشرة) لا ينبغى أن نتوقع شيئا سوى البؤس . ومع ذلك فسأحاول أن أقنع مجلس الدار بأن ينشر مسرحية سافو . ولكن أتدرك

ياعزيزى لارى ما يعنيه ذلك ؟ هذا كتاب هائل من ١٧٩ صفحة ، أكبر من أى ديوان شعرى . واليوم ماذا يكون الحال مع الرواتب التى يحصل عليها الطابعون والقائمون بالتجليد ، وهى أكثر مما يحصل عليه المؤلفون ، وتبلغ ١٠ شلنات و٦ بنسات على الأقل للنسخة الواحدة ، وهو ما يقصر السوق على الأغنياء من محبى الشعر - وبديهى أن محبى الشعر ليسوا بالأغنياء . أترى الآن لماذا أقدم بعض الوعود بإخراجها على خشبة المسرح ؟ إن قلة من الناس هى التى تشترى الشعر ، وقلة أقل تشترى مسرحيات شعرية - إلا إذا كانت قد أحرزت على خشبة المسرح نجاحا محدودا succ-es destime إلى الحد الذى تظن معه أنك يجمل بك أن تلوح فى صورة العارف بها . وهناك المال الذى سنخسره بنشر مسرحية **سافو** .. وفى الوقت ذاته هناك بضع نقاط تفصيلية ، إذ أفترض أن لديك نسخة بالكاربون من النص الذى بين يدى .

اقرأ مسرحية **أنطونى وكليوباترا** ويسط . لقد كان شكسبير محظوظا فى عصره ، كما كان كل الكتاب المسرحيين العظماء محظوظين . ونحن لسنا محظوظين . إن علينا أن نصنع مسرحيات لا تستطيع حركات العقل فيها أن تجد لها معادلات فيزيقية . بيد أنه عندما يصل المرء إلى اللحظة الكبرى (وإذا لم نتمكن من الحصول عليها ، فلن نتمكن من صنع دراما) فلابد أن يكون ثمة وجدان أساس بسيط (معبر عنه ، بطبيعة الحال ، فى نظم لا يموت) يستطيع كل إنسان أن يفهمه .

المخلص ، فى عجلة

ت . س إليوت

[سان چون پرس] (١٩٤٩)

(من رسالة مؤرخة فى ٧ ديسمبر ١٩٤٩ إلى پولان ، نشرت فى " كاييه دولاپلياد " (كراسات جماعة الثريا ، صيف / خريف ١٩٥٠) .

عزيزى پولان

إن قطارا يقف منتظرا فى المحطة ، مليئا بالحجاج المنطلقين لإزجاء التحية لسان ج . پرس . وقد فاتت ساعة المغادرة .

من رسالة إلى فيليب ميريه (١٩٥٤)

(من رسالة مؤرخة في ١٠ ديسمبر ١٩٥٤ . ، ترد في كتاب " فيليب ميريه : أوراق في السيرة الذاتية وغيرها " تحريرها ت . هـ . سيسون ، الناشر : كاركانت ، مانشستر ١٩٨١) .

عزيزي ميريه

أشكرك على خطابك المؤرخ في ٢٨ نوفمبر والذي ظل بعض الوقت بلا رد مني .

من "رسالة إلى تشارلز نورمان" (١٩٥٧)

(من رسالة كتبها من لندن بتاريخ ١٣ سبتمبر ١٩٥٧ . نشرت في كتاب تشارلز نورمان إ . إ كمنجز : **صانع السحر** ، ديوك ، سلوان آند بيرس ، نيويورك ، ١٩٦٤)

لا أدري ما الذي أستطيع أن أقوله عن إ . إ كمنجز مما هو خليق أن يلائم كتابك ، على وجه الخصوص ، إلا أن يكون الكتاب مؤلفا من مدائح كتاب آخرين . إن رأيي في مستر كمنجز كشاعر بالغ العلو ، رغم أنني لا أحب طريقته في رسم الحروف .

من رسالة إلى رسل كيرك (١٩٥٨)

(مؤرخة في ٣ فبراير ١٩٥٨ ، وردت في كتاب رسل كيرك " إليوت وعصره " ، راندوم هاوس ، نيويورك ١٩٧١)

إن القصص الوحيد الذي يقدمونه لي طلبا لرأيي هو أي شئ يلوح أنه محاكاة لجيمز جويس ، وهذه الألوان من المحاكاة يلوح الآن أنها انتهت .

[رسالة إلى جروشو ماركس] (١٩٦١)

[نشرت في كتاب جروشو ماركس **رسائل جروشو** ، سفير بوكس ، لندن] .

٢٦ أبريل ١٩٦١ .

عزيزى جروشو ماركس .

أكتب لك هذا لأخبرك بأن لوحتك قد وصلت وأنها منحتنى سرورا عظيما وسوف تظهر سريعا في إطار على جدار حجرتي ، مع صور أصدقاء أخرين مشهورين مثل و . ب . ييتس وبول ڤاليرى . وسواء ما إذا كنت تريد حقيقة صورة فوتوغرافية لى ، أو كنت قد طلبتها بدافع الأدب وحده ، فستصلك الصورة على أية حال . وقد طلبت نسخة من إحدى صورى الأفضل ، وسأوقع عليها بالتأكيد مع عرفانى وتأكيد إعجابى . وستعلم أن صورك هى أكثر الصور التى أوثر أن أعلقها . وسيسعدنى أن أحتل مكانا أكثر تواضعا في مجموعتك .

وعرضا فإذا ، وعندما ، كنت مع مسز ماركس في لندن ، فإن زوجتي وأنا نأمل أن تتناولا العشاء معنا .

المخلص

ت . س . إليوت

حاشية : إنى أحب السيجار أيضا ، ولكن ليس ثمة أي سيجار فى صورتى أنا الآخر .

من [رسالة إلى آن بودن] (مايو ١٩٦١)

(عن كتاب ت .س إليوت : **معرض المخطوطات والطبعات الأولى** يونيه ١٩٦١ ، جامعة تكساس (أوستن) . عن بيت محذوف من قصيدة **الأرض الخراب**)

كان فى المخطوط الأصلى ولكنه حذف ، لسبب أو آخر ، من النص المنشور . وقد عاد إلى ذهنى عندما كنت أعد النسخة .

من رسالة إلى هانز ف . بنتز (١٩٦١)

(من كتاب هانز ف . بنتز " ت . س . إليوت مترجما "

Thomas Stearns Eliot in ubersetzungen, Verlag frank Furt am Main Germany , 1963)

٤ أكتوبر ١٩٦١

عزيزى الدكتور بنتز

إنى شديد الاعجاب بنشاطك

من رسالة إلى أ . ب كوثين (الابن) (١٩٦٢)

(نشرت تحت عنوان " رسالة غير منشــورة من ت . س . إلـيوت (١٩٦٢) " فى مجلة " ييتس – إليوت رفيو " (مجلة ييتس وإليوت) السنة ٥ ، العدد ١ ، ١٩٧٨)

٢٩ أغسطس ١٩٦٢

عزيزى الأستاذ كوثين

ولا ريب لدىّ كذلك فى أن تلك الصـفـحة من مـسـرحيـة ويستر كانت فى مـؤخرة ذهنى .

من رسالة إلى جروشو ماركس (١٩٦٣)

(مؤرخة فـى ٢٤ يونيه ١٩٦٣ ، نشرت فى جريدة " سنداى تايمز ويكلى رفيو " ١٢ نوفمبر ١٩٦٧)

إنى أحسدك على ذهابك إلى إسرائيل ، وأتمنى لو أمكننى أن أذهب أنا أيضاً إذا كان جو الشتاء طيبا حيث أنى أكن لذلك البلد إعجابا حادا .

من رسائل إلى دانيل هـ . وودوارد (١٩٦٣)

أعتقد أنه يمكن القول إن الطبعة المحدودة الحديثة هى الطبعة المعتمدة . وقد أجريت تصحيحا أو اثنين فى هوامش تلك الطبعة ، واقترح علىّ مستر ماربر ستايج ، ناشر تلك الطبعة المحدودة ، إجراء تعديلات فى المقتطفات من دانتى على أساس نص أكثر صحة من ذلك الذى استخدمته فى الماضى .

(عن قصيدة " الأرض الخراب ") .

أظن أنه كان من الصعب جدا ، فيما يحتمل ، أن أجد ناشرا تجاريا للقصيدة فى ١٩٢٢ أو ١٩٢٣ . وإنى لعلى يقين من أن المس هاريت ويفر قد كانت بحيث تنشرها ، ولكنى متأكد تماما من أنها كانت قد تركت العمل ، بمجئ ذلك التاريخ . وكنت قد أخذت مجموعة من سبع قصائد قصيرة أو نحو ذلك إلى ليونارد ولف الذى نشرها على شكل كتيب ملحق بإحدى صحف روجر فراى .

ربما كان الموضوع ، كما قال المستر كلايف بل ، هو أن روجر فراى اقترح أن أذيل القصيدة بهوامش . وإنى لأذكر أنى قرأت القصيدة على ليونارد وفرجينا ولف قبل أن تسبق لهما مطالعتها ، وأعلم أن الهوامش أضيفت إليها وكانت من الطول بحيث لاحت القصيدة ذاتها أقصر من أن تصدر على شكل كتاب .

(٢٦ يونيو ١٩٦٣)

من " رسالة من ت . س . إليوت " (١٩٦٣)

(من رسالة بعث بها إليوت إلى جاك ب . دالتون بتاريخ ٢٦ سبتمبر ١٩٦٣ . ترد فى مقالة لدالتون فى مجلة " جيمز جويس كوارترلى " (فصلية جيمز جويس)

لا أحد يعجب بجويس أكثر منى – ولكن كل ما يستطيع المرء أن يقوله هو أنه ، بعد **يوليسيز** ، لم يكن أمامه شئ آخر يفعله .

من رسالة إلى راشيل وود وارد (١٩٦٤)

لست أستطيع أن أشعر بأنى آسف كليةً على أن هذا (المخطوط المكتوب على الآلة الكاتبة) والكراسة قد اختفيا . فالقصائد غير المنشورة فى تلك الكراسة لم تكن جديرة بالنشر ، وكان ثمة قدر كبير من فضول القول فى " الأرض الخراب " حذفه باوند ، وهو مصيب تماماً . ومن المحقق أن القصيدة بشكلها الأخير الذى ظهرت فيه تدين لجراحة باوند بأكثر مما يستطيع أى إنسان أن يدركه .

(٣ أبريل ١٩٦٤)

من رسالة إلى دكتور هلموت فيبروك (١٩٦٤)

(نشرت في Alma Mater Philppina ، صيف ١٩٦٥)

٢٩ أبريل ١٩٦٤

سيدى العزيز

تلقيت خطابك المؤرخ فى ٧ أبريل ، ولكنى أخشى أن تكون ذكرياتى عن ماربورج من الوجازة والشذرية بحيث لا تستحق التسجيل .

رسالة إلى برتراندرسل (١٩٦٤)

فيبر وفيبر ليمتد

٢٤ ميدان رسل

لندن و I . C

٢٠ مايو ١٩٦٤

السيد الموقر إيرل رسل (وسام الاستحقاق)

بلاس بنرين

بنرنديودرياث

مريونششير

عزيزى برتى

استمعت زوجتى وأنا في تلك الليلة إلى المقابلة التى أجريت معك فى الإذاعة ، ونعتقد أنها قد سارت سيرا حسنا جدا .

وكما أنك قد تعلم ، فإنى أختلف مع آرائك فى أغلب الموضوعات ، ولكنى أعتقد أنك قد صغت معتقداتك على نحو بالغ العزة بل والإغراء . وقد أردت أن تعرف هذا إذ تمضى إلى هذا الحد ، وإذ أكون أنا نفسى - فيما آمل - قد دمثتنى السن بعض الشئ .

مع ذكريات العرفان بالجميل والمودة

المخلص لك إلى الأبد

توم

من رسالة إلى سيريل كونولى (١٩٦٤)

(وردت فى مقالة كونولى " ثورى من قلب ميسورى " صحيفة " ذا سنداى تايمز " ١٠ يناير ١٩٦٥ ، والرسالة مؤرخة فى خريف ١٩٦٤)

تأثرت ، بصفة خاصة ، بالطريقة التى أشرت بها فى مراجعتك لكتابى "مجموعة القصائد" إلى قصيدتى الأخيرة المهداة إلى زوجتى . لقد كنت أول قارئ وناقد متعاطف يوجه النظر إلى الحقيقة غير المألوفة ومؤداها أنى ، أخيرا ، كتبت قصيدة حب وسعادة .

مختارات من رسائل لم أتمكن من العثور على تواريخها

من رسالة إلى جون كوين

أرغب فى الانتهاء من قصيدة طويلة فى ذهنى سجلت أجزاء منها على الورق .

من " رسالة "

(عن تصديره لديوان هارى كروسبى " عبور فينوس " والرسالة منشورة فى كتاب هيو فورد " نشر فى باريس " ، مطبعة جارنستون لندن ١٩٧٥) .

إنى أكثر من غير راض عما كتبته مرفقا بهذه الرسالة ، لا بسبب وجازته (فأنا دائما قصير النفس) قدر ما هو بسبب فقر أفكاره : وأخشى أنه سيبدو أقرب إلى فتور الهمة .

من رسالة إلى هالى فلانجان

إنه لمن المشكوك فيه أن يكون هدف الشعر هو التوصيل على أى نحو . على الشعر ببساطة أن يسجل اندماج عدد من الخبرات .

(عن كتاب هالى فلانجان : دينامو)

من رسالة إلى كيث دوجلاس

بديهى أنه ليست هناك دوريات كثيرة الآن يُنشر فيها الشعر ، ولكن سيسرنى جدا أن أوجه نظر محررى مجلة " هورايزون " (الأفق) إلى عملك .

من رسالة إلى روبرت جريفز

إنى أحجم عن أى تعليقات أخرى على رسالتك الرسمية . وفى الوقت ذاته أظن أنى محق فى أن أقول إنى لا أفهمك تماما . إنك تلمح إلى ما تدعوه سياسة " شعبية " فيما يخص الشعر المعاصر مُلاحظا فى العددين أو ثلاثة الأعداد الأخيرة من " ذاكرايتريون " (المعيار) . وليس واضحا لدى ما إذا كنت تفكر فى مراجعات همبرت ولف أم فى مراجعات ف . س . فلنت أم ج . ج . فلتشر ، أم هم جميعا . لقد كنت شخصيا بحيث أظن أن وجهات نظر هؤلاء المراجعين الثلاثة متنوعة بما يكفى لإبرائنا من " سياسة شعبية " . وأظن يقينا أنى لو كنت موضع نقد فيما يخص مراجعات الشعر التى تنشرها لكان ذلك النقد هو أننا تعتنق وجهات نظر أكثر من اللازم .

من رسالة إلى كرستيان شميت

أما عن " أغنية حب . ج . ألفرد بروفروك " فإن أى شئ أقوله الآن عنها لابد أن يكون من قبيل الرجم بالظنون بعض الشئ ، لأنى قد كتبتها منذ زمن بعيد إلى الحد الذى قد تخدعنى معه ذاكرتى ولكنى على استعداد لأن أوكد أن " أنت " فى " أغنية حب " لا يعدو أن يكون صديقا أو رفيقا ، ربما من جنس الذكور ، يخاطب المتحدث فى تلك اللحظة ، وليس له أى مضمون وجدانى من أى نوع .

من رسالة إلى . C أ . بودلسن

فى صفحة ٢٥ تعتبر ثلاثة أبيات وصفا لوجه سوينى فى الصباح . ومهما يكن من أمر فإن ما كنت أعنيه بالوجه الموصوف هو وجه المصابة بالصرع على الفراش .

فى صفحة ١٠٠ تشير إلى " لاحظ المرض فى التوقيعات " . لم أكن أفكر فى توقيع شكسبير أو توقيع أى شخص آخر ، وإنما كنت أستخدم الكلمة بمعنى آخر أقل شيوعا وربما بمعنى غير مسموح به " . إن تعريفها موجود فى معجم أكسفورد الكبير ، تحت رقم ٤ من معانى كلمة توقيع .

وسأورد هذا المثال المذكور هناك ١٦٩٧ : إنه لمن الصعب أن نقرر ما إذا كان البشر ، كما يقولون عن النباتات ، توقيعات تكتشف طبيعتهم بها . وهذا مثال آخر من ١٧٤٨ : ثمة من يظنون الأعشاب هى الأنسب لمعالجة تلك الأجزاء من جسم الإنسان ، التى تشبهها بعض الشبه ، وتدعى عادة توقيعا .

(عن كتاب " رباعيات ت . س إليوت الأربع " تعليق لـ . أ . بودلسن ، الطبعة الثانية ١٩٦٦ ، مؤسسة منشورات جامعة كوبنهاجن) .

من رسالة إلى دونالد جالوپ

لم يتصادف أن تجئ كلمة VUS على صفحة الغلاف إلا لأنى أجهل البروفنسالية ، وقد كنت أورد من طبعة إيطالية لدانتى واضح أن محررها بدوره لم يكن يعرف البروفنسالية .

من رسالة إلى مارچورى ج . لايت فوت

(وردت فى مقالتها " حفل الكوكتيل غير العادى " ، مجلة " مودرن دراما " ، السنة ١١ ، العدد ٤ ، فبراير ١٩٦٩) .

إنى لا آبة قط لقواعد التقطيع العروضى ، عند كتابتى الشعر ، وأعتمد على أذنى الخاصة كلية ومن ثم فليس لدى فى الحقيقة إجابة عن أسئلتك .

من رسالة إلى پول إلمرمور

إنى أعى تمام الوعى أنى شاعر رومانتيكى ثانوى . ولكن إذا كان ثمة شئ واحد أعرفه ، فهو كيف أستخدم علامات الترقيم فى الشعر .

المشروع القومي للترجمة

اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضري
ثريا في غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودي	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسي والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفي
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفي عبد الوهاب / فاروق القاضي / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوي
الشعر النسائي في أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولي / بدوي عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجي	ت : ماجدة العناني
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد علي الناصري
تجلي الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوي	مولانا جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشري الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة في التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامي	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجي / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
التاريخ الاقتصادي لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر　نخبة　ت : محمد عبد الله الجعيدي

ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي　مجموعة من النقاد　ت : محمود علي مكي

حروب المياه　جون بولوك وعادل درويش　ت : هاشم أحمد محمد

النساء في العالم النامي　حسنة بيجوم　ت : منى قطان

المرأة والجريمة　فرانسيس هيندسون　ت : ريهام حسين إبراهيم

الاحتجاج الهادئ　أرلين علوي ماكليود　ت : إكرام يوسف

راية التمرد　سادي بلانت　ت : أحمد حسان

مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع　وول شوينكا　ت : نسيم مجلي

غرفة تخص المرء وحده　فرجينيا وولف　ت : سمية رمضان

امرأة مختلفة (درية شفيق)　سينثيا نلسون　ت : نهاد أحمد سالم

المرأة والجنوسة في الإسلام　ليلى أحمد　ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال

النهضة النسائية في مصر　بث بارون　ت : لميس النقاش

النساء والأسرة وقوانين الطلاق　أميرة الأزهري سنبل　ت : بإشراف/ رؤوف عباس

الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط　ليلى أبو لغد　ت : نخبة من المترجمين

الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية　فاطمة موسى　ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال

نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان　جوزيف فوجت　ت : منيرة كروان

الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية　نيقل الكسندر وفنادولينا　ت: أنور محمد إبراهيم

الفجر الكاذب　جون جراي　ت : أحمد فؤاد بلبع

التحليل الموسيقي　سيدريك ثورب ديفي　ت : سمحه الخولي

فعل القراءة　فولفانج إيسر　ت : عبد الوهاب علوب

إرهاب　صفاء فتحي　ت : بشير السباعي

الأدب المقارن　سوزان باسنيت　ت : أميرة حسن نويرة

الرواية الاسبانية المعاصرة　ماريا دولورس أسيس جاروته　ت : محمد أبو العطا وآخرون

الشرق يصعد ثانية　أندريه جوندر فرانك　ت : شوقي جلال

مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)　مجموعة من المؤلفين　ت : لويس بقطر

ثقافة العولمة　مايك فيذرستون　ت : عبد الوهاب علوب

الخوف من المرايا　طارق علي　ت : طلعت الشايب

تشريح حضارة　باري ج. كيمب　ت : أحمد محمود

المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)　ت. س. إليوت　ت : ماهر شفيق فريد

فلاحو الباشا　كينيث كونو　ت : سحر توفيق

مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية　جوزيف ماري مواريه　ت : كاميليا صبحي

عالم التليفزيون بين الجمال والعنف　إيڤلينا تاروني　ت : وجيه سمعان عبد المسيح

النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس　عاطف فضول　ت : أسامة إسبر

حيث تلتقي الأنهار　هربرت ميسن　ت : أمل الجبوري

اثنتا عشرة مسرحية يونانية　مجموعة من المؤلفين　ت : نعيم عطية

الإسكندرية : تاريخ ودليل　أ. م. فورستر　ت : حسن بيومي

(تحت الطبع)

الشعر الأمريكى المعاصر
الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
المدارس الجمالية الكبرى
مختارات من الشعر اليونانى الحديث
بارسيفال
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل
عدالة الهنود
جان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
غرام الفراعنة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
صاحبة اللوكاندة
التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعى
العنف والنبوءة
خسرو وشيرين
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
وضع حد
التليفزيون فى الحياة اليومية
أنطوان تشيخوف
من المسرح الإسبانى المعاصر

خطبة الإدانة الطويلة
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
حكايات ثعلب
شامبليون (حياة من نور)
العورية الهاربة
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
آلة الطبيعة
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
أيديولوجى
تاريخ الكنيسة
فن الرواية
ما بعد المعلومات
الورقة الحمراء
موت أرتميد كروث
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علماً جديداً
قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى
مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٩٨١ / ٢٠٠٠

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 197 - 8)





SELECTED CRITICISM
BY
T. S. ELIOT

يضم هذا الكتاب ، بأجزائه الثلاثة ، مختارات وافية من نقد الشاعر والناقد الإنجليزى ت . س . إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) الأدبى والاجتماعى والفلسفى والدينى عبر السنين .

سيجد القارئ هنا كتابين كاملين لإليوت هما : « جدوى الشعر وجدوى النقد » و « وراء آلهة غريبة » فضلاً عن مختارات من أعماله الأخرى :

الغابة المقدسة ، كُتّاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى ، مقالات مختارة ، فكرة مجتمع مسيحى ، إلى لانسلوت أندروز ، المعرفة والخبرة فى فلسفة ف. هـ . برادلى ، فى الشعر والشعراء ، نقد الناقد ، جورج هربرت ، ألوان من الشعر الميتافيزيقى .

كما تضم أجزاء الكتاب الثلاثة إسهامات إليوت فى كتب من تأليف أو ترجمة أو تحرير غيره ، ومقدمات الكتب من تأليف سواه ، وكتابات وأ له فى مناسبات مختلفة ، ومقدمات لمسرحياته ولنص فيلم « جريمة قتل الكاتدرائية » ، ومراسلاته الشخصية ، ومقتطفات ، ومئات المقالات أسهم بها فى صحف ومجلات أدبية توقف الآن معظمها عن الصدور تجمع من قبل بين دفتى كتاب .

إن إليوت يبرز من هذه المختارات واحداً من أولئك النقاد العظماء ا يغيرون من طرائق التفكير والحساسية ، ويُثوّرون الذائقة الشعرية ، جزء من موروث الشعراء والنقاد الإنجليز أمثال : بن جونسون ، ودري وبوب ، وصمويل جونسون ، ووردزورث ، وكولردج ، وشلى ، وأرنولد ؛ ذلك الموروث الذى يدين له عالم الأدب بالكثير .

